MASTER
NEGATIVE
NO. 92-80835-1

MICROFILMED 1992

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States -- Title 17, United States Code -- concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material...

Columbia University Library reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

PATIN, HENRI JOSEPH GUILLAUME

TITLE:

ETUDES SUR LES TRAGIQUES GRECS

PLACE:

PARIS

DATE:

1890-1896

Master Negative #

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

880.121
P27

Patin, Henri Joseph Guillaume, 1793–1876.

Études sur les tragiques grecs, par H. Patin ... 7. éd. Paris, Hachette et c^ie^, 1890–96. ~~1885–91.~~

4 v. 19^cm^.

Vol. [II] Sophocle, 8e édition, 1896.

CONTENTS.—[v. 1] Avant-propos. Préface. livre I. Histoire générale de la tragédie grecque. livre II. Théâtre d'Eschyle. 1890.—[v. 2] livre III. Théâtre de Sophocle. 1896.—[v. 3] livre IV. Théâtre d'Euripide. 1894.—[v. 4] Théâtre d'Euripide (suite) livre. V. Jugements des critiques sur la tragédie grecque.

1. Greek drama (Tragedy)—Hist. & crit. 2. Aeschylus. 3. Sophocles. 4. Euripides.

3—19045

Library of Congress PA3131.P3
[42r27f1]

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11X
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 10/12/92 INITIALS MED
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

VOLUME 1

AIIM

Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202

Centimeter

Inches

MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

880.121 P27
1

COLUMBIA COLLEGE LIBRARY

EX DONO AMICI LITTERARUM

ite

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS

ESCHYLE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉS DANS LA BIBLIOTHÈQUE VARIÉE

PAR LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

Études sur les tragiques grecs; 7e édition. Trois parties qui se vendent séparément :

Études sur Eschyle. 1 vol.
Études sur Sophocle. 1 vol.
Études sur Euripide. 1 vol.

Études sur la poésie latine; 3e édition. 2 vol.
Discours et mélanges littéraires. 1 vol.

Prix de chaque volume, broché, 3 fr. 50

20099. — Imprimerie A. Lahure, 9, rue de Fleurus, à Paris.

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS

PAR M. PATIN
Secrétaire perpétuel de l'Académie française
Doyen de la Faculté des lettres de Paris

ESCHYLE

SEPTIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1890

Droits de traduction et de reproduction réservés.

AVANT-PROPOS

DE LA DEUXIÈME ET DE LA TROISIÈME ÉDITION (1858, 1865).

En réimprimant, après un assez long intervalle de temps, ces *Études sur les tragiques grecs*, j'ai dû chercher à les rendre moins indignes de l'accueil bienveillant qui leur avait été accordé. J'ai donc souvent changé, souvent aussi ajouté. Bien des ouvrages avaient paru depuis, sur le même sujet, qu'il était de mon devoir de mettre à profit, et pour l'amendement, l'amélioration de mon œuvre, et dans l'intérêt des personnes qui voudraient bien encore s'en aider comme d'une introduction utile à l'intelligence d'une portion bien considérable, à tous égards, de la littérature des anciens.

Le livre a conservé le double caractère, la double destination que je m'étais appliqué à lui donner, par une conciliation difficile à opérer, j'en conviens, des préoccupations du goût avec celles de l'érudition. J'avais souhaité qu'il pût pénétrer dans le monde ; y ramener l'attention vers de beaux monuments ou négligés, ou peu compris ; y éveiller quelque désir d'en prendre plus directement connaissance, de les regarder de plus près : mais je n'aurais pas voulu, d'autre part, qu'une classe particulière de lecteurs, à laquelle il me convenait surtout de m'adresser, fût en droit de le trouver trop étranger à tant de questions de toutes sortes que s'est faites, de notre temps, et continue de se faire, sur ces monuments, la critique savante.

Ces questions, d'ailleurs, je ne puis convenir qu'elles n'in-

196205

13 May 95 HMB

téressent, ainsi qu'on le dit quelquefois, qu'une curiosité érudite. Comme elles tendent, plus ou moins, à nous replacer dans la situation du public auquel s'offrit d'abord la tragédie grecque, à la replacer elle-même dans l'ensemble des faits sociaux, religieux, littéraires, au milieu desquels elle s'est produite, à en faire suivre les fortunes diverses, en d'autres lieux, en d'autres temps, chez de nouveaux imitateurs, de nouveaux appréciateurs, ces questions, avec tous les détails qui s'y rattachent, préparent certainement à des jugements plus complets, plus sûrs, plus libres, plus dégagés des préjugés de l'habitude et de la théorie. En revenant sur mon travail, je n'ai pas pensé que je dusse le restreindre en ce point, bien au contraire.

Je ne me suis point corrigé non plus d'une sorte de partialité pour les trois grands tragiques athéniens. Peut-être sied-il à la critique d'être partiale pour de tels poëtes, de ne pas croire trop légèrement à leurs fautes, d'en essayer d'abord, avant de les admettre comme telles, de favorables interprétations. Ce qui lui sied surtout, ce qui est assurément sa vocation la plus haute, sa plus utile application, c'est de poursuivre le secret de leurs beautés, de les mettre, s'il est possible, plus en lumière.

Voilà les dispositions que j'avais apportées primitivement à ma tâche, et avec lesquelles je l'ai reprise. Puissent mes nouveaux efforts m'être comptés par les amis que conservent encore les lettres anciennes, dans notre temps aux préférences si modernes, si occupé d'intérêts présents, de politique et d'affaires !

PRÉFACE

DE LA PREMIÈRE ÉDITION (1841-1843).

....Je ne pense pas avoir à m'excuser de revenir, après tant d'autres, sur un si ancien sujet. Il n'y a point d'ancien sujet pour un professeur voué par devoir à l'antiquité, et peut-être n'y a-t-il pour personne de sujet entièrement épuisé. Le point de vue de la critique, rétréci et faussé par les ignorances et les préjugés de chaque époque, gagne perpétuellement en étendue, en rectitude, et ce qu'elle a le plus fréquemment décrit et jugé, peut reprendre ainsi, à la longue, grâce au temps qui vieillit le faux et rajeunit le vrai, quelque nouveauté. J'ose croire, et ne voudrais pas avoir préparé laborieusement une démonstration du contraire, qu'il en est ainsi pour le théâtre tragique des Grecs. Après les travaux multipliés de tant de savants et judicieux écrivains qui n'ont cessé, et ne cessent encore, d'en épurer, d'en compléter les textes, d'en éclaircir les difficultés de toutes sortes, mythologiques, archéologiques, historiques, d'en expliquer l'esprit; après les disputes littéraires où ont été plus d'une fois remis en question les principes mêmes d'après lesquels on doit le juger; après les hardis essais qu'ont fait naître, particulièrement dans ces dernières années, et la satiété des formes qu'il avait consacrées, et la séduction de formes nouvelles, offertes à l imitation par des modèles bien différents, nous sommes, je le crois, plus capables qu'on ne l'a encore été d'apprécier sans préoccupation étrangère, librement, impartialement, ses originales beautés....

Je ne veux point anticiper ici sur une exposition, sur des discussions qui trouveront mieux leur place dans l'ouvrage même. Je me bornerai à indiquer sommairement le contenu des cinq livres entre lesquels il m'a paru convenable de les distribuer.

Le premier renferme une *Histoire générale de la tragédie grecque.* On y fait connaître son origine, ses progrès, ses transformations diverses, le caractère de ses principaux représentants et de leurs écoles, la foule même des poëtes, d'ordre inférieur, qu'elle a produits, et au temps des grands maîtres, et dans les âges suivants, sans oublier ces illustres acteurs qui, dans le déclin de l'inspiration dramatique, restèrent presque ses seuls interprètes. Cette tragédie, dont la décadence même ne fut pas sans éclat, on la suit sur toutes les scènes suscitées par la scène athénienne, dans les villes, dans les îles de la Grèce, en Sicile, en Macédoine, à Alexandrie, à Rome; on la montre se perpétuant par les nombreuses imitations des pièces grecques, par la rare application de la poétique grecque à d'autres sujets, romains, juifs, chrétiens. Enfin, après avoir donné une idée de l'immense et universelle popularité qu'elle obtint chez les anciens, et dont l'ensemble de leur civilisation, leurs mœurs, leurs lettres, leurs arts offrent partout le témoignage, on retrace son influence sur la renaissance, sur les nouveaux développements du théâtre, et particulièrement du genre tragique, chez les modernes.

Au premier livre, dans lequel s'annoncent les traits généraux de ce qui doit être ensuite exposé plus en détail, répond le cinquième, où ils se rassemblent et se résument sous la forme d'une revue critique des *jugements* portés jusqu'à ce jour *sur la tragédie grecque.* Rappeler tout ce qu'on en a dit, à diverses époques, et d'erroné, et aussi de juste; montrer que, le plus souvent, on l'a rapportée à des règles de composition, à des habitudes scéniques, à des

mœurs, à des institutions, à des croyances, qui lui étaient étrangères, et d'après lesquelles il était facile, mais peu raisonnable, de la censurer; que bien rarement, au contraire, on s'est fait, comme il le fallait, son contemporain, afin de voir dans leur jour, de comprendre dans leur vérité, des ouvrages écrits pour des Grecs, et sans prévision aucune, assurément, de ce qu'imposeraient plus tard au même genre de nouvelles données morales, de nouveaux besoins d'imagination; réclamer pour ces antiques productions, qui ne pouvaient, sans rétroactivité, être rendues justiciables de codes postérieurement promulgués, le droit d'être jugées uniquement d'après le petit nombre de lois universelles, éternelles, qui ont autorité en tous lieux, en tous temps, sur le génie des poëtes: tel est le sujet de mon cinquième livre, où se reprend et s'achève, je l'ai voulu ainsi, pour que le tout offrît plus d'ensemble et d'unité, l'histoire retracée par le premier. Les arts ont une double histoire comme une double vie, qu'il faut suivre à la fois, et dans la pratique de ceux qui les cultivent, et dans les théories de ceux qui les expliquent. C'est l'objet des deux morceaux par lesquels j'ai cru devoir commencer et finir, qui me servent d'introduction et de conclusion.

A Eschyle, à Sophocle, à Euripide sont consacrés trois livres intermédiaires, d'étendue inégale comme la matière dont ils traitent....

Dans ces livres, chacune des tragédies qui nous sont parvenues d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, a son chapitre à part, où elle est considérée et en elle-même et relativement au système dramatique de son auteur; replacée parmi les circonstances au sein desquelles elle s'est produite, et qui en ont accru l'intérêt; rapprochée d'autres pièces grecques, soit conservées, soit perdues, auxquelles l'unissaient le lien d'une même composition, d'une même représentation, ou simplement la communauté, l'analogie des sujets;

comparée enfin aux imitations plus ou moins libres et originales qu'on en a faites chez les Romains, chez nous, chez d'autres peuples de l'Europe moderne.

J'ai rangé les tragédies d'Eschyle dans un ordre conforme à ce qu'on sait, à ce qu'on peut conjecturer de la date de ces pièces, et propre, par conséquent, à y faire suivre les progrès de l'art dramatique. Une habileté, une perfection à peu près égales se faisant remarquer dans toutes les compositions de Sophocle, je me suis réglé pour les classer, selon mes convenances, tantôt sur l'usage ordinaire, tantôt sur la succession chronologique et l'enchaînement des sujets. L'emploi de ces diverses dispositions m'a permis de finir l'examen des deux théâtres par des tragédies qui ont ensemble de grands rapports, *les Choéphores* et *les Euménides* d'Eschyle, l'*Électre* de Sophocle, et d'établir entre elles, au moyen de la place que je leur donnais, ne pouvant les rapprocher davantage, une sorte de correspondance symétrique. Le parallèle que j'en ai dû faire, et où je ne pouvais manquer de comprendre l'*Électre* d'Euripide, m'a fourni une transition naturelle au théâtre du troisième des grands tragiques athéniens. A l'égard de ce dernier, dont les nombreuses pièces présentent de notables différences, non-seulement pour le mérite, mais pour les procédés de la composition, revenant en partie à l'ordre plus méthodique que j'avais suivi pour Eschyle, j'ai distribué ses œuvres en plusieurs groupes où l'on pût étudier les innovations par lesquelles ce poëte inventif s'est efforcé de rajeunir la tragédie vieillie et épuisée.

Les observations de toute nature dont les tragédies qui nous sont restées du théâtre grec, au nombre de trente-deux, m'ont paru pouvoir être l'objet, je les ai comme encadrées dans une analyse de chaque pièce, méthode d'exposition plus susceptible d'intérêt qu'une autre plus sévèrement didactique, et qui n'offre d'ailleurs qu'une apparente facilité;

car s'il est facile de passer de l'analyse aux observations, il ne l'est pas autant de revenir avec naturel et agrément des observations à l'analyse; il est surtout bien malaisé de ramener les fragments de l'une et la variété des autres à des vues d'ensemble desquelles résulte, avec l'unité de chaque chapitre, le rapport de tous à un but général. Y aurai-je réussi plus que tant d'autres? je ne sais. J'ai du moins la conscience d'y avoir tâché davantage.

Je me suis, du reste, proposé avant tout d'être utile. Aussi n'ai-je point évité d'aborder dans des notes nombreuses, et même souvent dans mon texte, certains détails, nécessaires à l'exactitude, mais difficiles à exprimer sans sécheresse. Les faits que j'ai recueillis et rassemblés, j'ai pris soin de les rapporter aux autorités qui les établissent et leur donnent de la valeur. J'ai dû souvent traduire ce que je louais, au risque d'infirmer par là mes éloges; mais j'ai toujours renvoyé aux vers grecs eux-mêmes, prenant mes chiffres, j'en avertis ici, une fois pour toutes, dans les éditions si répandues de M. Boissonade.

Les tragiques grecs, négligés et presque dédaignés en France, au dernier siècle, y ont été, dans celui-ci, réhabilités avec éclat par de grands écrivains, d'habiles critiques, d'éloquents professeurs. Moi-même, s'il m'est permis de rappeler de modestes efforts auxquels j'aime à rattacher l'origine de cet ouvrage, j'en ai fait souvent le texte de mes leçons de littérature ancienne à l'École normale, de 1815 à 1822, et dans ces dernières années, par comparaison avec les tragiques latins, à la Faculté des lettres. Je serais heureux de n'avoir pas été étranger au mouvement qui ramène de plus en plus vers ces antiques fondateurs, ces éternels maîtres du théâtre, la curiosité et l'intérêt de la jeunesse studieuse, l'attention des littérateurs instruits.

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS.

LIVRE PREMIER.

HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA TRAGÉDIE GRECQUE.

On ne peut remonter à l'origine de la littérature grecque et la suivre dans son développement sans remarquer d'abord ce caractère d'originalité qui la distingue de la littérature latine et de nos littératures modernes. Seuls, entre tous les peuples européens, les Grecs n'ont reçu d'aucun autre peuple l'inspiration poétique. On dirait même qu'ils n'ont point connu cette barbarie qui précède d'ordinaire la naissance de l'art; du moins le souvenir ne s'en est-il point conservé. Leur histoire poétique commence pour nous à Homère, à ce modèle de perfection que depuis on n'a jamais atteint; et tandis que, chez des nations moins heureusement douées, les premiers poëtes invoquent un dieu inconnu qui souvent ne leur répond point, les Grecs ont, pour ainsi dire, reçu la poésie des Muses elles-mêmes, et les fables mythologiques qui attestent cette origine merveilleuse ne semblent être que l'expression de la vérité.

Comment expliquer le développement spontané, la per-

fection hâtive de la poésie grecque, sinon par cette vivacité d'imagination accordée aux peuples méridionaux et qui a été surtout le partage des Grecs? La nature était à leurs yeux animée et vivante; la vie domestique, la vie civile, toutes pleines d'enchantements; un intérêt poétique se mêlait aux actes les plus sérieux, aux détails les plus vulgaires de leur existence. La poésie était chez eux dans les mœurs et dans les institutions; il est permis de le dire, elle s'élevait quelquefois elle-même au rang d'une institution religieuse et politique; il lui était quelquefois donné d'exprimer, dans une sorte de langage public, les sentiments de tous, de prêter, pour ainsi dire, une voix à la patrie. Quel caractère singulier de gravité une telle mission ne devait-elle pas communiquer aux hommes privilégiés qui, dans cette nation de poëtes, méritaient d'être appelés les poëtes par excellence, et que, d'un consentement unanime, tous reconnaissaient pour leurs interprètes! Faut-il s'étonner de trouver dans les premières productions du génie grec, dans les chants que fit naître une inspiration si sincère et si haute, tant de vérité et de grandeur?

La poésie se partagea de bonne heure chez les Grecs en divers genres, selon les diverses occasions qu'elle trouva de se produire, et aussi selon le goût particulier des poëtes. Alors s'établit tout naturellement, sans réflexion et sans calcul, révélée par un instinct heureux, cette classification générale tant de fois débattue depuis par la critique.

Les uns, en l'absence de l'histoire, qui n'était pas encore née, se firent les historiens du temps passé: ils créèrent la poésie épique; les autres entreprirent de sauver de l'oubli les traditions de la sagesse antique, les connaissances recueillies avec peine et lentement amassées par le travail des siècles : ils créèrent la poésie didactique, qu'un lien étroit unissait alors à l'épopée, car elle était aussi une sorte d'histoire du passé, qui satisfaisait aux premiers besoins de ces sociétés naissantes. Les poëtes didactiques étaient vraiment, à cette époque d'ignorance,

ce qu'ils n'ont jamais été depuis, les précepteurs et comme les législateurs de l'humanité. Ils polissaient les esprits, adoucissaient les mœurs, enseignaient la morale et les arts; leurs préceptes, parés de toutes les grâces de la poésie et du langage, flattaient l'imagination, se gravaient dans la mémoire, passaient d'une génération à l'autre, et perpétuaient ainsi les leçons de l'expérience.

Il s'en trouva un grand nombre qui se consacrèrent à célébrer les dieux et les héros enfants des dieux, à exprimer les sentiments d'admiration et d'amour que l'homme éprouve pour la Divinité et pour ce qui la retrace imparfaitement sur la terre; à peindre les affections les plus profondes et les plus vives, quelquefois les plus légères et les plus frivoles, l'enthousiasme religieux, l'amour de la patrie, le dévouement, le courage, la tendresse et la haine, la douleur et la joie, l'ivresse même des plaisirs : ils créèrent la poésie lyrique.

Telles furent les trois formes principales sous lesquelles se montra d'abord la poésie des Grecs, les trois genres que produisit, en quelque sorte fatalement, l'état primitif de leur société. Cultivés tous à la fois, dans l'âge fabuleux, par les Orphée, les Musée, les Linus, ils le furent aussi, mais à part, dans l'âge suivant par Homère et par Hésiode, et par cette nombreuse élite de poëtes lyriques qui leur succéda. Seulement, on le conçoit, ils durent perdre beaucoup de leur importance, lorsque, par le progrès des connaissances, par l'invention de l'écriture, par la découverte de la prose, par l'établissement de l'histoire, ils furent devenus moins nécessaires.

Alors, comme le raconte Horace[1], on commença à voir dans la poésie un délassement, une distraction :

> . . . . . ludusque repertus
> Et longorum operum finis.

Alors parut un nouveau genre d'une utilité moins directe

1. *Ad Pison.*, 405.

et moins réelle que ceux dont il avait été précédé, et qui, s'emparant de la plupart de leurs beautés, intérêt épique, sagesse didactique et gnomique, mouvement lyrique, les fit briller d'un éclat tout nouveau, attira les esprits par le charme d'un plaisir jusqu'alors inconnu.

On a lieu de s'étonner que l'art dramatique ait été si longtemps à naître chez les Grecs. Depuis plusieurs siècles ils le possédaient, à leur insu, dans les poëmes d'Homère : une action simple et riche tout ensemble, soumise dans sa marche progressive aux lois de cette unité qui est le besoin commun de tous les arts et que réclament surtout les productions du théâtre ; des mœurs, des passions, des caractères, que mettait en jeu l'artifice habile des situations et des contrastes; toutes les affections du cœur humain exprimées avec une naïve éloquence, dans des discours énergiques et véhéments, dans un dialogue rapide et animé; la substitution perpétuelle, à part quelques mots d'exposition, des personnages eux-mêmes au poëte, aussitôt effacé de son œuvre pour ne s'y plus montrer, forme que Platon et Aristote assimilent à celle des compositions dramatiques et qu'ils appellent de leur nom[1]; enfin, pour le dire en un mot, le drame tout entier était renfermé dans les compositions du chantre de l'Iliade et de l'Odyssée; il ne fallait que le dégager tout à fait des formes du récit, que le transporter sur une scène. Comment cette révolution, qui nous semble aujourd'hui si naturelle, ne se fit-elle pas d'elle-même? Comment les rhapsodes, dans ces concours, dans ces luttes d'un caractère déjà presque dramatique, où, par un débit musical et expressif, un geste passionné[2], ils se disputaient le prix de leur art, n'imaginèrent-ils pas quelque jour, en récitant, par exemple, la dispute d'Agamemnon et d'Achille, de se substituer aux héros dont ils rappelaient les paroles, de se montrer à la foule attentive et charmée qui les entourait, sous le personnage d'Achille, sous celui d'Agamemnon? Comment, par un progrès insensible et presque inévitable, ne devinrent-ils pas les

1. *De republ.*, II, X; *Poet.*, III, XXIV. — 2. Aristot., *Poet*, XXVI.

acteurs des scènes dont ils n'étaient que les narrateurs et les historiens? Homère eut sans doute plus tard une puissante influence sur les progrès de la tragédie ; il fut, Platon l'a dit[1], le véritable maître des poëtes tragiques, qui se composèrent sur son modèle, qui lui empruntèrent la plupart de leurs sujets ; Eschyle, de son propre aveu, n'offrit sur sa table que les reliefs des grands festins d'Homère[2]; quand on voulut louer dignement Sophocle, on l'appela l'Homère tragique[3]; comme, par une sorte de réciprocité, on appelait quelquefois Homère lui-même le Sophocle de l'épopée, le plus tragique des poëtes[4]. Mais, malgré ces traits frappants de ressemblance, malgré cette espèce de parenté qui unissait Homère à ces poëtes enfants de son génie, il ne contribua en rien à la naissance de leur art, que ses exemples devaient un jour porter si loin. Entre Homère et Eschyle, qui auraient dû se suivre, se placèrent, après une longue suite de poëtes plutôt lyriques que dramatiques, que tragiques, qu'on a cependant quelquefois, et même longtemps après la découverte de la véritable tragédie, appelés de ce dernier nom[5], Thespis, Chérilus, Pratinas, Phrynichus et d'autres encore sans

1. *De republ.*, X. — 2. Athen., *Deipn.*, VIII. — 3. Mot du philosophe Polémon, Diog. Laert., IV, 20. Cf. Suid., v. Πολέμων. — 4. Plat., *de Republ.*, X.

5. Nicéphore Grégoras (liv. X) l'a donné, on ne pouvait le faire commencer plus tôt, à Orphée; Platon, ou l'auteur inconnu du dialogue de *Minos*, à des poëtes athéniens contemporains de ce roi de Crète (voyez Plutarque, *Vit. Thes.*, XVI, qui corrige cette tradition en supprimant la contemporanéité plus que douteuse de Minos et des tragiques d'Athènes par lesquels a été flétri son nom : voyez aussi, dans les *Variétés littéraires*, Paris, 1804, t. III, p. 488, des *Réflexions sur la tragédie grecque*, très-hasardées, où l'abbé Arnaud la prend, au contraire, avec pleine confiance, pour son point de départ) ; un vieux scoliaste cité par Stanley (*ad Æschyl.*) et par Buleiger (*de Theatr.*, I, 2), Jean Malalas (*Chron.*), l'ont donné à un certain Théopis, contemporain d'Oreste, et, après lui, à un Minos, à un Auléas. Écartant ces origines vagues et fabuleuses, nous trouvons qu'Hérodote (V, 67) a fait remonter le commencement de la tragédie aux chantres antiques des malheurs d'Adraste dans les fêtes solennelles de Sicyone ; que Suidas l'a daté, tantôt (v. Φρυνίχος) de Thespis, tantôt (vv. Θέσπις, Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον), d'accord en cela avec Hérodote, d'Épigène de Sicyone, son seul prédécesseur selon quelques-uns, dit-il, selon d'autres le seizième

doute[1]. Le hasard, qui joue un si grand rôle dans la plupart de nos découvertes, donna au drame la plus accidentelle, la plus imprévue de toutes les origines : il le fit naître du dithyrambe[2].

Disons-le cependant : le hasard n'est peut-être encore ici que l'expression vague de causes plus positives auxquelles il serait possible de remonter. L'épopée avait fait son temps; les poëtes cycliques l'avaient acheminée insen-

(voy. *De dram. græc. sat. origine*, 1822, p. 6, Pinzger, qui concilie heureusement les deux opinions en supposant que Thespis est bien le seizième selon l'ordre des générations, mais le deuxième quant au mérite, les intermédiaires ne méritant pas d'être comptés); qu'Aristote (*Poet.*, III), Thémiste (*Orat.*, XIX) ont réclamé la gloire d'avoir inventé la tragédie, qu'Athènes aurait seulement perfectionnée, pour les Doriens en général, et en particulier pour les Sicyoniens. C'est à ces derniers, en raison de certaines innovations dans les chœurs bachiques (Suid., v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον), en raison de leurs chants sur Adraste (Hérodote, V, 67), qu'on est le plus autorisé à faire honneur de la découverte (voyez à l'appui de ce système, combattu par Bentley, *Dissert. de Phalarid. epist.* X, *respons ad C. Boyl.* X, des notes savantes de Bœttiger, *Quatuor ætates rei scenicæ apud veteres*, Weimar, 1798; *Opusc.*, Dresde, 1837, p. 329 sqq.; consultez aussi les recherches de M. Ch. Magnin sur les divers éléments du drame antique, dans ses *Origines du Théâtre moderne*, Paris, 1838. Introduction, t. Ier). Cette question obscure et difficile a paru rencontrer une heureuse solution dans la distinction faite par M. Bœckh, d'une tragédie lyrique et d'une tragédie dramatique, trouvées, la première dans le Péloponèse, la seconde, postérieurement, dans l'Attique, et qui toutes deux continuèrent d'exister concurremment, comme le lui fait penser une inscription relative à des jeux de diverses sortes donnés à Orchomène, et dans laquelle sont nommés deux vainqueurs, l'un pour la tragédie ancienne, παλαιή, l'autre pour la nouvelle, καινή, dénominations qu'il applique (renvoyant à son *Économie politique des Athéniens*, t. II, p 361, où il a d'abord énoncé son opinion : s'appuyant de l'opinion conforme de O. Müller, *Dor.*, t. II, p. 368; Welcker, *Trilogie d'Eschyle*, *Appendice*, p. 243, et combattant les objections de Lobeck, *de Ætate Orphei diss.*, IV, p. 9; *Aglaoph*, p. 974) à la tragédie lyrique et à la tragédie dramatique (voyez Bœckh, *Corpus inscript. græc.*, V, II, n° 1585, t. Ier, p. 765, et t. II, p. 509). Mais il faut dire que God. Hermann (*De tragœdia comœdiaque lyrica*, 1836; *Opusc.*, 1839, t. VII, p. 211), a fort ébranlé le système de la tragédie lyrique : il n'y a vu, comme précédemment Pinzger, ouvrage cité plus haut, p. 1, autre chose que le dithyrambe, berceau reconnu par tout le monde de la tragédie, et a rapporté ces mots de l'inscription, *tragédie ancienne*, *tragédie nouvelle*, non pas à la différence des genres, mais simplement à la date des ouvrages représentés, les uns anciens, les autres nouveaux.

1. Athénée (*Deipn.*, I) comprend dans le nombre, seul, il est vrai, et peut-être par méprise, un Cratinus. — 2. Aristot., *Poet.*, IV.

siblement vers l'histoire, qui devait la remplacer; l'époque approchait où, dans ses récits moins empreints de merveilleux, il ne resterait plus que des événements humains, des passions humaines, les éléments du drame. L'ode, de son côté, après avoir prêté sa voix à tous les sentiments qui fermentent au fond du cœur de l'homme et aspirent à se répandre au dehors, avait besoin d'un thème nouveau qui rajeunît ses inspirations; elle ne pouvait plus guère le demander qu'aux souvenirs de l'épopée dramatiquement évoqués devant elle. Une nouvelle forme poétique restait à trouver qui exprimât la vie, non plus par des récits, non plus par des élans passionnés, mais par quelque chose d'intermédiaire, d'aussi intéressant que les uns, d'aussi éloquent que les autres, et de plus agissant; par l'action dramatique, en un mot, toute prête à naître du premier rapprochement de l'ode et de l'épopée. Que si c'est au sein du dithyrambe que ces deux genres se sont rencontrés, se sont unis par un hymen fécond qui devait produire l'art du théâtre, faut-il donc tant s'en étonner? Ces chants dithyrambiques de tout caractère, sérieux ou folâtres, selon la nature des aventures divines qu'ils célébraient, selon l'esprit divers des fêtes où ils se faisaient entendre, à l'entrée de l'hiver ou au retour du printemps, ces chants, accompagnés d'un appareil musical et orchestique approprié à la variété des sujets, et qui existaient déjà dans le chœur des Satyres et des autres suivants de Bacchus, introduits par Arion[1], comme leurs acteurs[2],

1. Suid., v. Ἀρίων.

2. De là une des étymologies du mot tragédie qu'on fait venir (*Etym. magn.*, v. Τραγῳδία; Hesych., v. Τράγοι, etc.) du nom de *boucs* quelquefois donné aux satyres. Selon d'autres, on le sait, ce mot viendrait plutôt du bouc que l'on immolait dans les fêtes de Bacchus, ou que l'on donnait primitivement en prix au vainqueur dans les concours dionysiaques, lyriques et peut-être dramatiques, dès le temps même de Thespis, comme semble le dire la Chronique de Paros (*Marm. Par.*, epoch. 43, v. 58-59) :

Non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
Cæditur, et veteres ineunt proscenia ludi,
Præmiaque ingentes pagos et compita circum
Theseidæ posuere. (VIRG., *Georg.*, II, 380.)
Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum. (HORAT., *ad Pison.*, 220.)
Du plus habile chantre un bouc était le prix. (BOIL., *Art poét.*, III.)

étaient-ils sans analogie avec les représentations tragiques et comiques qui devaient en sortir? La liberté qui y régnait n'y ménageait-elle pas un accès plus libre, que dans les autres poëmes liturgiques, aux innovations d'où pouvait résulter le drame? Aussi, quand la tragédie eut réellement commencé à Athènes, les autres peuples de la Grèce, chez qui la poésie, la musique, la danse, l'expression mimique, avaient aussi et peut-être plus anciennement concouru de même à animer le culte des dieux et particulièrement celui de Bacchus, réclamèrent-ils la priorité de l'invention, et, la faisant remonter dans le passé, essayèrent-ils de trouver de lointains prédécesseurs à Thespis. Prétention vaine! car une découverte n'est pas dans les éléments qui la préparent, mais dans le génie puissant ou heureux qui les assemble.

On sait, sans pouvoir s'en rendre bien compte, tant les témoignages sont, à cet égard, rares, incomplets, obscurs! tant la difficulté, l'impossibilité de les entendre s'est accrue par les innombrables, minutieuses et quelquefois indiscrètes explications de la critique! comment la tragédie athénienne, ou plutôt cette sorte de poëme confus qui en contenait le germe et ne tarda pas à la faire éclore, prit naissance au sein même des rites dionysiaques. Les louanges du dieu étaient célébrées par des chœurs, dont la distribution naturelle en coryphées et en choristes, qui prenaient tour à tour la parole, probablement aussi en demi-chœurs qui se répondaient, eût seule conduit à l'invention du dialogue, s'il eût été besoin de l'inventer. Dans leurs chants qui avaient déjà quelque chose de dramatique[1], mais qui n'étaient pas le drame, on intercala plus tard, soit pour varier l'intérêt de la composition par des intermèdes, soit pour ménager aux exécutants quelques moments de repos, par l'intervention de l'artiste spécialement chargé de ces intermèdes, des récits où étaient primitivement rappelées les aventures de la divinité que l'on fêtait, mais qui ne tardèrent pas à

1. Diog. Laert., III, 56.

leur devenir étrangers[1]. Une telle innovation fut d'abord réprouvée par les vieillards et par les magistrats, comme irrespectueuse et impie; mais elle passa, à la faveur du plaisir et des suffrages de la foule. C'est à elle, chose singulière, que l'on doit véritablement la découverte de l'art dramatique et des divers genres entre lesquels il ne tarda pas à se partager, particulièrement de la tragédie. On avait déjà le dialogue : elle mit sur le chemin de l'action. Ces récits, qui coupaient, par intervalles, les chants du chœur, furent bientôt destinés à faire connaître, non plus seulement des événements passés, mais un événement que l'on supposait présent, et dont ils retraçaient les progrès. L'action, exposée au commencement par des récits, et à laquelle on n'assistait qu'en imagination, fut insensiblement amenée par l'introduction successive d'un second, d'un troisième acteur[2], sur ce qui n'était d'abord qu'une sorte de tribune, d'où leur devancier s'entretenait avec le chœur[3], et qui devint une scène. Elle se développa devant le chœur, qui la contemplait, et qui, exprimant les sentiments de peine ou de plaisir, d'admiration ou de surprise qu'elle lui inspirait, devint ainsi, par le seul fait de son origine, un témoin idéal du drame, chargé d'en recueillir l'impression et de la transmettre pure et entière aux véritables spectateurs. Le chœur avait été d'abord, dans les cérémonies du culte de Bacchus, le représentant

1. Plutarch., *Sympos.*, I, I; Suid. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, etc.

2. Aristote (*Poet.*, IV), Diogène Laërce (III, 56), Suidas (vv. Σοφοκλῆς, Τριταγωνιστής, cf. *Vit. Sophocl.*), attribuent à Thespis, à Eschyle, à Sophocle l'introduction de chacun de ces trois acteurs; mais cela a été contesté comme d'autres points de cette antique histoire, particulièrement par Thémiste, *Orat.*, XXVI (voy. God. Hermann, *Dissert.* II *de choro Eumenidum Æschyli*, 1809 et 1816; *Opusc.*, 1827, t. II, p. 141 ; E. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs*, 1849, ch. III, § IV, p. 139). Sophocle ayant été contemporain d'Eschyle, et Euripide de Sophocle, quelques-unes des inventions qui ont progressivement constitué la tragédie grecque, ont pu, contrairement à l'ordre de succession des trois poëtes, passer, par imitation, du plus récent au plus ancien, et, comme cela est arrivé chez nous à l'égard de Rotrou et de Corneille, changer en certains points le disciple en maître. De là des questions de priorité fort controversées dans tous les temps par la critique, et la plupart insolubles.

3. Jul. Poll., *Onomast.*, IV, 19. Cf. Eustath., ad *Il.*, VII, 407.

du peuple entier; il ne perdit pas ce caractère lorsque, par suite d'innovations successives, ces pompes religieuses se changèrent en un spectacle; il se trouva naturellement chargé de jouer devant le public, chez lequel il se recruta longtemps, par la voie du sort, de libres acteurs, le rôle du public même; regardant avec lui et jugeant en son nom, interrompant la marche des événements pour faire entendre les arrêts de cette morale universelle dont la voix retentissait confusément dans tous les cœurs et à laquelle il servait d'interprète : personnage vraiment singulier, placé, dans l'esprit de la composition poétique, entre le drame et l'auditoire, comme il l'était matériellement, dans la représentation, entre la scène et l'amphithéâtre; personnage dont la création appartient spécialement aux Grecs, que leur avait donné le hasard, et qu'ils conservèrent volontairement, par réflexion, et par choix, dont l'emploi ne fut pas toujours sans inconvénient, mais qui contribua puissamment à constituer la tragédie grecque, et à lui donner la forme et le caractère qui la distinguent entre toutes les tragédies connues.

Et en effet, comme le chœur ne quittait jamais la place particulière qui lui avait été assignée dans l'enceinte du théâtre, comme il ne perdait jamais l'action de vue, et qu'il y intervenait à chaque instant, les unités sévères qui la limitent sous le rapport du temps et du lieu s'établirent en quelque sorte toutes seules et nécessairement. Comment changer une scène qui ne cessait d'être occupée? Comment faire illusion sur la durée d'une pièce que l'aspect d'un acteur toujours présent permettait de mesurer avec exactitude? Une action resserrée dans des bornes si précises ne pouvait, on le conçoit, se passer de l'unité d'intérêt et de la simplicité d'intrigue, naturelles d'ailleurs à un théâtre qui avait commencé par des chants, par des récits, par le dialogue d'un chœur avec un seul personnage. Enfin, si l'on songe à la pompe, à la majesté qui résultaient du spectacle de tant de témoins groupés sur le devant de la scène; si l'on songe à la grandeur

morale et poétique dont leurs chants entouraient l'action, on aura une idée à peu près complète de l'influence exercée sur le développement de la tragédie grecque par l'emploi presque forcé de ce chœur qui en avait été l'origine[1].

Ainsi se formait la tragédie sous l'empire des circonstances qui accompagnèrent son établissement. Cette unité, cette simplicité, cette grandeur qui en caractérisent la forme, étaient tout à fait d'accord avec la nature des sujets qu'elle fut, dès le principe, appelée à traiter. Née au milieu des cérémonies de la religion, faisant pour ainsi dire partie du culte public, elle dut se consacrer d'abord à exposer aux regards les aventures des dieux. Bientôt les hommes, qui, selon les traditions mythologiques, s'étaient trouvés, aux premiers jours du monde, dans un commerce fréquent et familier avec les habitants du ciel, s'introduisirent à leur tour sur la scène. Ils ne tardèrent pas à en devenir, par suite de ce vif intérêt qui nous attache à la peinture de nos semblables, les principaux personnages. Cependant les dieux ne disparurent pas entièrement de ces drames qu'ils avaient autrefois remplis seuls; et quand ils cessèrent, ou à peu près, de s'y montrer, leur volonté toute-puissante y joua longtemps le principal rôle, et y resta le plus puissant mobile, le ressort le plus actif de l'action : elle s'expliquait par des pressentiments sinistres, des songes effrayants, des présages, des oracles; et la grande image de la fatalité, toujours rappelée à l'esprit des spectateurs, toujours présente, toujours visible, semblait former le fond de ce tableau lugubre sur le devant duquel paraissaient les passions humaines, libres et esclaves tout ensemble, marchant vers le but que leur avait marqué d'avance l'immuable destinée, mais y marchant d'elles-mêmes, et conservant, lors même qu'elles pliaient sous la main de la

1. Voyez sur les heureux effets, l'importance et même la nécessité du chœur dans le système de la tragédie grecque, de judicieuses réflexions de M. E. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs*, ch. III, § VIII.

nécessité, cette volonté indépendante, le plus noble attribut de notre nature[1].

L'idée de la lutte que l'homme soutient contre le sort, sans cesse exprimée dans le drame, ramenait à l'unité la variété des situations, et imprimait à l'ensemble une sorte de grandeur triste et imposante. Quoi de plus propre à toucher et à élever les âmes que ce sublime et pathétique contraste de l'inévitable destinée et de la liberté morale, de notre faiblesse et de notre force? Quelles graves leçons devaient sortir de ces spectacles qui réveillaient dans les âmes le sentiment confus d'une puissance supérieure à l'homme, souvent ennemie, et quelquefois protectrice; qui les fortifiaient contre les grands accidents de l'humanité; qui les portaient à la pitié et au respect pour le malheur!

La tragédie se montrait digne de cette origine qui avait placé son berceau au milieu des pratiques religieuses du culte des dieux, qui l'avait marquée dès sa naissance d'un caractère sacré; elle méritait de rester associée à ces fêtes qui rassemblaient autour des autels la nation tout entière; elle-même était une fête donnée aux citoyens par leurs magistrats dans des jours solennels[2], fête instituée par la religion et adoptée par la po-

1. Le concours des deux ressorts qui faisaient mouvoir ensemble l'action tragique des Grecs se trouve heureusement exprimé dans ce vers où l'auteur inconnu du *Ciris*, peut-être à l'imitation de la tragédie grecque, et, comme on l'a cru (voy. Hartung, *Eurip. restitut.*, t. II, p. 215), d'une pièce d'Euripide, a peint Scylla entraînée au crime et par sa passion et par une influence fatale :

> Quo vocat ire dolor, subigunt quo tendere fata,
> Fertur.
>
> (*Ciris*, 183.)

2. La représentation des ouvrages dramatiques, née du culte même de Bacchus, y resta toujours et exclusivement affectée. Car il ne paraît pas, comme on l'a conclu à tort de passages de Diogène Laërce, III, 56, et de Suidas, v. Τετραλογία, qu'il faille joindre les Panathénées aux diverses fêtes où se donnaient des tragédies et des comédies. Ces fêtes étaient au nombre de quatre : les grandes Dionysiaques, les Lénéennes, les Anthestéries, enfin les petites Dionysiaques, appelées encore Dionysiaques rurales, parce qu'on les célébrait hors de la ville, ou Dionysiaques du Pirée, de Brauron, etc., du lieu particulier où

litique des législateurs, qui firent de ces représentations une sorte d'instrument moral de gouvernement. Ce peuple léger qu'abattait l'infortune, qu'enivrait la prospérité, venait prendre au théâtre, en contemplant les calamités des rois et des empires, et le tableau touchant et terrible des grands revers, des leçons de constance et d'humanité : de telles leçons convenaient dans un siècle aussi plein de révolutions et de catastrophes, que celui des guerres médiques et de la guerre du Péloponèse; et il était digne de les entendre, le peuple qui, seul chez les Grecs, avait élevé un autel à la Pitié[1]. En même temps l'amour du pays, le sentiment de l'orgueil national, l'attachement aux lois et à la cité, s'exaltaient dans les âmes, quand on entendait rappeler ces noms antiques et vénérables qui réveillaient les plus chers souvenirs de la patrie.

Des représentations dont l'objet était tout ensemble politique, moral, religieux; où l'on évoquait, pour ainsi dire, au milieu des cérémonies du culte et à la vue du peuple entier, les images des héros et des dieux, et avec elles les émotions les plus vives, les plus graves enseignements, de telles représentations appelaient nécessairement toute la pompe, toute la magnificence du spectacle; elles devaient séduire les sens en même temps qu'elles ébranlaient l'imagination, qu'elles touchaient et élevaient l'âme. A la puissance de la poésie vint s'unir celle de tous les autres arts : l'architecture construisit

elles étaient célébrées ; elles étaient au nombre de trois seulement selon ceux qui ne distinguent point les Lénéennes des Anthestéries. Voyez sur ce sujet obscur, et toutes les questions particulières, non moins difficiles, qui s'y rattachent, Barthélemy, *Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres*, t. XXXIX, p. 172 ; Bœckh, *Græc. trag. princip.*, Heidelberg, 1808, c. XVI, p. 204 ; *Mém. de l'Acad. de Berlin*, 1816-1817; *Corpus inscript. græc.*, t. Ier, p. 351 ; Ch. Magnin, *Origines du théâtre moderne*, 1838, t. I, p. 106; Fr. Creuzer et J. D. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. III, 1839, p. 222 ; Bode, *Geschichte*, etc., *Histoire de la poésie grecque, tragédie*, Leipzig, 1839, t. III, p. 123 sqq., etc.

1. Pausan., *Att.*, XVI. L'institution de cet autel, souvent rappelée dans l'antiquité, a fourni à Stace le sujet d'un des plus beaux passages de sa *Thébaïde*, XII, 481 sqq,; elle a aussi heureusement inspiré Claudien, *De bello Gildonico*, 405.

ces immenses édifices où se pressait une innombrable multitude; la statuaire et la peinture décorèrent la scène tragique; la musique régla les mouvements cadencés, les évolutions régulières du chœur, et prêta son harmonie à la mélodie des vers; tout conspira pour produire le plaisir dramatique, qui pénétra jusqu'au cœur par tous les sens à la fois.

La nécessité de s'adresser, en même temps, dans de si grands théâtres à de si nombreux spectateurs, amena l'emploi de divers moyens matériels qui permettaient de reconnaître et d'entendre facilement des acteurs placés à une si grande distance des yeux et des oreilles. De là tous ces usages si étrangers à l'art moderne et qu'il faut se garder de condamner légèrement; ces masques qui reproduisaient les traits généralement attribués aux personnages mythologiques, et qui les annonçaient avant qu'on les eût nommés; ces procédés ingénieux qui avaient pour but de grossir la voix de l'acteur et de la porter au loin; ces cothurnes, ces amples vêtements, ces robes longues et flottantes qui lui donnaient les proportions réclamées par le besoin de la perspective théâtrale, par le grandiose de la composition poétique, et sous lesquelles l'imagination se figurait les héros qu'il représentait[1]. On peut croire que chez un peuple si amoureux du beau, qui l'exprimait avec tant de génie et de goût dans tous les arts à la fois, jamais ces moyens d'imitation ne furent portés, dans la tragédie du moins, jusqu'à cette exagération monstrueuse et grotesque dont quelques modernes, après certains anciens, il est vrai, après Lu-

1. Il n'y avait pas bien longtemps que s'étaient retrouvés à Tégée les os d'Oreste, longs, disait-on, de sept coudées! Voyez Hérodote, I, 68; Pausan., *Lacon.*, III, 3. Cf. Ælian. II, 5; A. Gell., III, 10. Θήκη μεγάλου σώματος, dit Plutarque, *Vit. Thes.*, XXXVI, en parlant du cercueil de Thésée retrouvé dans l'île de Scyros et rapporté à Athènes par Cimon. C'était l'année même où, comme nous le rappellerons plus loin, au jugement de Cimon et des généraux ses collègues, chargés par l'archonte de prononcer entre le vieil Eschyle et le jeune Sophocle, qui paraissait pour la première fois dans ces luttes, celui-ci l'emporta. Voyez encore Plutarque, *Vit. Cim.*, VIII.

cien, qui s'égaye souvent à ce sujet[1], après Philostrate[2], se sont plu à tracer des tableaux de fantaisie. Sans doute ces personnages héroïques qui se montraient sur la scène n'offraient point un contraste trop choquant avec les belles représentations de la nature que produisait dans le même temps le ciseau des artistes grecs : tout porte à penser, au contraire, qu'ils les rappelaient par la grâce et la noblesse de leurs attitudes, de leurs mouvements, et même par ces traits empruntés que leur prêtait la statuaire, et qui, grâce à l'éloignement, semblaient perdre quelque chose de leur immobilité. Si on lit avec attention les ouvrages des tragiques grecs, on ne pourra manquer de s'apercevoir que tout y était calculé pour le plaisir des yeux : chaque scène était un groupe, un tableau, qui, en attachant les regards, s'expliquait presque de lui-même à l'esprit, sans le secours des paroles. Les poëtes, par mille ressources habiles, rendaient plus prompte et plus facile à des spectateurs nombreux, éloignés, souvent distraits, l'intelligence de leurs compositions, dont le sujet, en partie par le même motif, continua d'être choisi dans les traditions fabuleuses, familières à la foule, et qu'une exposition simple et claire, une intrigue peu compliquée, faisait suivre d'ailleurs sans fatigue et sans travail.

Il y a quelque intérêt à voir ainsi se former, comme de lui-même, le système si uni, si complet de la tragédie des Grecs. Ces divers éléments de leur art tragique, produit nécessaire des circonstances toutes fortuites, toutes locales, au milieu desquelles il naît et se développe, sont rassemblés par l'industrie des poëtes; ils se rapprochent, ils se confondent dans des compositions qui durent sans

1. *Nigrin.*, II; *de Saltat.*, XXVII; *Jupit. tragœd.*, XLI; *Anach.*, XXIII, etc.
2. *Vit. Apollon.*, V, 3. Philostrate y raconte qu'à une représentation dramatique donnée par un tragédien du temps de Néron, dans une ville de Bétique, Ispula, où ce genre de spectacle était encore inconnu, le public, d'abord fort effrayé par la démarche, la stature, le masque de l'acteur, se mit à fuir de toutes parts quand il l'entendit déclamer, le prenant pour quelque *démon*.

doute offrir d'abord un mélange bien incohérent, un caractère bien indécis, mais qui ne tardèrent pas à s'ordonner, et d'où sortit enfin un ensemble régulier et harmonieux. Quand tout fut prêt pour le génie, quand au chœur primitif on eut ajouté les personnages, quand aux chants de l'ode se furent unis les récits de l'épopée, quand l'action avec son double ressort divin et humain, avec ses effets dramatiques et moraux, avec la simplicité et l'unité de son mouvement, se fut emparée de la scène, et que, marchant à sa suite, le dialogue eut commencé à restreindre et à resserrer la partie épique et lyrique de l'ouvrage, quand la représentation théâtrale se fut entourée par degrés de toutes ses séductions et de tous ses prestiges, alors un homme vint, qui, s'emparant de tous ces matériaux que des mains laborieuses avaient rassemblés et dégrossis, éleva seul le monument et mérita d'être appelé le créateur, le père de l'art dramatique[1]. Cet homme, ce fut Eschyle[2], qui, la deuxième année de la LXXe olympiade, en 499[3], âgé d'environ vingt-cinq ans, commença au théâtre son illustre carrière.

Le nom d'Eschyle est le premier que nous écrivions dans cette histoire abstraite des progrès de la tragédie naissante. C'est le premier, en effet, qui éveille en nous quelque idée nette et distincte; ceux qui l'ont précédé ne sont que des mots auxquels nous ne pouvons rien rattacher. Eschyle a effacé d'abord de son éclat tout ce qui avait brillé avant lui; ses devanciers ont disparu au milieu de sa gloire, comme disparaîtront un jour, pour une postérité plus reculée, les devanciers du grand Corneille. A la distance où nous sommes aujourd'hui de ces premiers jours du théâtre antique, il nous semble que la tragédie est sortie tout armée du génie d'Eschyle. Il n'en est rien pourtant; ces statues immortelles qu'il nous a laissées n'ont pas été fondues d'un seul jet, par un pre-

1. Philostrat., *Vit. Apollon.*, VI, II. Cf. Val. Max., IX, 12. — 2. Aristot., *Poet.*, IV; Horat., *ad Pison.*, 278, etc. — 3. Suid., vv. Αἰσχύλος, Πρατίνας. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, éd. Krüger, Leipzig, 1830, p. 23.

mier et heureux effort de l'art; ce que nous appelons son œuvre, est l'œuvre du temps, d'une longue et patiente recherche, d'essais successifs et multipliés : mais ces essais ont péri, il en reste à peine le souvenir ; nous savons seulement qu'il y eut autrefois un Thespis, un Chérilus, un Pratinas, un Phrynichus, qui travaillèrent tour à tour à former le grand Eschyle.

Une curiosité bien naturelle s'est attachée à rechercher quelle a été la part de ces anciens poëtes dans la création de la tragédie ; on n'a là-dessus que bien peu d'indices, et des indices bien obscurs. On ne sait même pas très-bien en quoi consistait la découverte qui rendit le nom de Thespis fameux dans toute l'antiquité, dont tant d'auteurs ont fait mention, par laquelle les Grecs ont marqué une des dates de leurs annales, qu'à défaut des marbres de Paros, où cette date est effacée et ne peut être rétablie que par conjecture, on rapporte avec Suidas[1] à la LXIe olympiade, environ 536 ou 535[2] ans avant notre ère. Thespis a-t-il mérité tant de gloire, uniquement pour avoir composé à loisir ces récits, primitivement improvisés[3], dont on entremêlait les chants du chœur; pour avoir remplacé leur narrateur fortuit par une sorte d'acteur préparé à son rôle; ou bien encore, pour avoir dégagé de l'alliage étranger qui s'y mêlait, dans des représentations où figuraient des satyres avec des dieux et des héros, où se confondaient le bouffon et le sérieux, l'élément pur de la future tragédie? Ces explications[4], je l'avoue, ne me rendent pas suffisamment compte de ce grand nom d'inventeur, décerné par l'antiquité à Thespis. Voici ce que dit à ce sujet Plutarque; je me sers pour le citer de la naïve traduction d'Amyot :

1. Suid., v. Θέσπις. — 2. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 11. Cf. Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, 1846, éd. Firmin Didot, p. 4. — 3. Arist., *Poet.*, IV.

4. Voyez, après les très-nombreux critiques qui se sont occupés de cette question, parmi les plus récents, Welcker (*Nachträge*, etc., *Appendice à l'ouvrage sur la trilogie d'Eschyle*, 1826, p. 227 sqq.) ; Ch. Magnin (*Origines du théâtre moderne*, 1838, Introduction, t. Ier, p. 29 sqq.)

« Or commençoit jà pour lors Thespis à mettre en avant ses tragedies, et estoit chose qui plaisoit merveilleusement au peuple pour la nouveauté, n'y ayant pas encore nombre de poëtes qui en fissent à l'envi l'un de l'autre, à qui en emporteroit le prix, comme il y a eu depuis; et Solon étant de sa nature desireux d'ouïr et d'apprendre, et en sa vieillesse cherchant à passer son temps à tous ebattements, à la musique, et à faire bonne chère plus que jamais, alla un jour voir Thespis, qui jouoit lui-même comme étoit la coutume ancienne des poëtes, et après que le jeu fut fini, il l'appela, et lui demanda s'il n'avoit point de honte de mentir ainsi en la présence de tant de monde. Thespis lui répondit qu'il n'y avoit point de mal de faire et dire telles choses, vu que ce n'étoit que par jeu. Adonc Solon, frappant bien ferme contre la terre avec un bâton qu'il tenoit en sa main : « Mais en louant, dit-il, et approuvant de tels jeux de « mentir à son escient, nous ne nous donnerons garde que « nous les retrouverons bientôt à bon escient dedans nos « contrats et nos affaires mêmes[1]. »

Remarquons, en passant, que le Solon de Lucien, celui que, dans un dialogue ingénieux, il fait converser avec Anacharsis sur les institutions d'Athènes, et vanter au Scythe étonné le théâtre tragique et comique comme une école publique de morale[2], s'éloigne fort du Solon plus historique de Plutarque, au temps duquel l'art de la scène commençait à peine, et qui l'accusait si sévèrement de mensonge.

Quel était ce mensonge? Celui-là même, je pense, pour lequel Platon excluait plus tard la tragédie de sa République[3], la jugeant propre à corrompre les mœurs, en amenant, par l'imitation de ce qui était trop souvent vicieux et coupable, à la chose même et les auteurs et les acteurs et les spectateurs. Ce mensonge consistait, si je

1. Plut., *Vit. Sol.*, XXIX. Cf. Diog. Laert., I, 59. — 2. Lucien, *Anach.*, XXII, XXIII.
3. *Republ.*, II, III. Voyez le commentaire de Bossuet sur ces passages, dans ses *Maximes et Réflexions sur la comédie*, ch. XIV.

ne m'abuse, à se présenter sur la scène avec le nom et le masque d'un personnage étranger, à entretenir son auditoire d'un événement imaginaire comme s'il se fût agi d'un événement réel. C'était le mensonge de l'action dramatique, de l'illusion théâtrale; celui par lequel, plus tard, Gorgias définissait assez obscurément la tragédie[1]; celui que Platon[2] reprochait, qu'Aristote[3] conseillait et enseignait, d'après Homère, aux poëtes; et si Thespis fut le premier qui s'en rendit coupable, il faut certainement le regarder comme le créateur de l'art.

Quoi qu'il en soit de cette interprétation, il est impossible de ne pas conclure du renom et de la gloire obtenus par Thespis, que ce poëte a été pour beaucoup dans l'invention du drame, et que si cette invention ne lui appartient pas entièrement, il l'a du moins fort perfectionnée. Nous n'avons pas ses pièces, disparues (si jamais elles ont été écrites[4]) bien avant l'époque où Horace les comprenait, pour le besoin de son vers, je crois, parmi les modèles du théâtre latin[5]; qu'il ne faut pas confondre avec les ouvrages que des fraudes littéraires y substituèrent de bonne heure[6]; auxquelles il est bien douteux qu'appartiennent les quelques vers que l'on en cite[7] : mais nous avons les titres de plusieurs, et particulièrement d'un *Penthée*[8]. La Chronique de Paros donnait même la date, à ce qu'on a cru légèrement[9], d'une *Alceste* composée par

1. Plutarch., *De gloria Atheniensium*, V; *De aud. poet.*, I. Voy. la traduction du passage de Gorgias dans l'*Histoire de la critique chez les Grecs* de M. Egger, ch. II, § II, p. 78.
2. *Republ.*, II, III. — 3. *Poet.*, XXIV. — 4. Donat., *de Com. et Trag.* Cf. Bentley, *Respons. ad C. Boyle*, XI. — 5. *Epist.* II, I, 163. — 6. Diog Laert., V, 92.
7. Plut., *De audiend. poet.*, XIV; Clem. Alex., *Strom.*, V. Cf Bentley, *ibid.* M. Letronne ne croit pas davantage à l'authenticité du vers, fort insignifiant, que cite, sous le nom de Thespis, un papyrus du Musée royal dont il a donné l'explication dans le *Journal des Savants*, n° de juin 1838, p. 324.
8. Suid., v. Θέσπις; J. Poll., VII, 12.
9. Barthélemy l'a répété (*Anach.*, ch. LXIX), bien que Bentley (*ibid.*) paraisse avoir établi que ce titre est une erreur de Selden, auteur de la première édition des *Marbres*. Cf. Bœckh, *Corp. inscript græc.*, t. II, p. 301. Lévesque a mieux profité de la remarque de Bentley, dans ses *Considérations sur les trois grands poëtes tragiques de la Grèce*

ce précurseur d'Euripide. Or le choix de pareils sujets, peu conforme, pour le dire en passant, à l'assertion de Plutarque[1], que Phrynichus et Eschyle mirent les premiers sur la scène des événements malheureux; le choix du moins de celui dont la réalité est moins contestable[2], indiquerait seul que Thespis avait déjà quelque idée de la véritable tragédie. Il ne faut pas croire trop légèrement à tout ce qu'a dit Horace[3], sur la foi de quelques scoliastes, de son *tombereau*, de ses acteurs *mal ornés* et *barbouillés de lie*, de cette *heureuse folie* qu'il *promenait par les bourgs*, et qu'on a représentée comme si grossière et si barbare : c'est plutôt là l'histoire de Susarion que l'histoire de Thespis. Bien que Thespis, né au bourg d'Icarie, ait peut-être amusé de ses ébauches de drame les campagnes, avant de les introduire à la ville; bien que ses succès, comme chez nous ceux des Confrères de la Passion, aient commencé par la populace, de sa nature peu exigeante en fait d'art, on devait être, auteurs et public, plus avancé du temps de ce Solon, aussi bon poëte que grand législateur; de ce Pisistrate, qui avait recueilli et rassemblé en un corps régulier les poésies d'Homère, et après que la langue poétique, créée par ce grand génie, avait été savamment maniée et pliée à tous les usages par Archiloque, par Alcée, par Sapho, par Anacréon, par tant d'autres. Des vers qu'Aristophane fait encore répéter, en haine de la poésie contemporaine, par un vieil amateur du théâtre[4], ne pouvaient être tout à fait dépourvus de beauté tragique. Il faut pourtant en convenir, la tragédie devait être encore bien à l'étroit dans des drames joués, en présence d'un chœur, par un acteur unique,

(*Mém. de l'Institut*, classe de littérature, t. I, p. 309, et *Études de l'Histoire ancienne*, t. V, p. 4[illegible] et suiv.); on en peut dire autant de M. Ch. Magnin, *Origines du théâtre moderne*, t. I, p. 38.

1. *Sympos.*, I, I.

2. Elle est contestée par Bentley (*ibid.*), qui n'attribue à Thespis que des drames satyriques, et qui, d'après le passage de Plutarque, précédemment cité (*Sympos.*, I., I), recule jusqu'à Phrynichus et Eschyle le commencement de la tragédie véritable.

3. *Ad Pison.*, 275. Cf. Sid. Apollon., IX, 232. — 4. *Vesp.*, 1501.

soit que (la chose est restée douteuse) cet acteur ne représentât qu'un seul personnage plus d'une fois ramené sur la scène, soit qu'au moyen de certains déguisements il y remplit successivement plusieurs rôles[1]. Dans les deux cas, les discours qu'il débitait devant le chœur, ou qu'il lui adressait, tenaient plus du monologue que du dialogue. Pour que le dialogue prît, avec l'action elle-même, quelque développement, il fallait, ce qui se fit assez longtemps attendre, et fut dû seulement à Eschyle, l'introduction d'un second acteur.

Parmi les successeurs de Thespis et les prédécesseurs d'Eschyle, on distingue surtout Phrynichus[2], acteur puissant autant que poëte habile, dont la beauté relevée par de beaux vêtements[3], dont le chant[4], dont la danse[5] même, d'une expression désordonnée et encore dithyrambique, restèrent longtemps célèbres; l'inventeur, a-t-on dit souvent, mais à tort, du tétramètre trochaïque; l'introducteur des personnages de femmes, ajoute-t-on[6], ce qui ferait penser ou que l'*Alceste* attribuée à Thespis par un passage fort suspect de la chronique de Paros doit en effet lui être retirée, ou que dans cette pièce l'héroïne ne paraissait point, et que des récits faisaient seuls connaître au chœur et au public son dévouement[7]. Phryni-

1. Cela est vraisemblable; mais on ne peut, sans forcer le sens des expressions de Suidas, le conclure avec Bode (*Geschichte*, etc., *Histoire de la poésie grecque, tragédie*, t. III, p. 55); avec Welcker (*Nachtrage*, etc., *Appendice à l'ouvrage sur la trilogie d'Eschyle*, p. 271); avec d'autres, suivis par eux en cela, de ce qu'il a dit, non pas de trois moyens différents employés dans une même pièce par Thespis pour changer son visage, mais du progrès des inventions par lesquelles, dans sa carrière dramatique, ce poëte est arrivé jusqu'au masque.

2. Il n'y a eu qu'un tragique de ce nom, comme le démontrent fort bien, contre des assertions contraires, Périzonius, ad Ælian. *Var. hist.*, III, 8; Bentley, *Respons ad C. Boyl.*, XI. Sur les confusions qu'on a faites de ce poëte avec Phrynichus le comique et Phrynichus le choriste, objet des railleries de la comédie, voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, Berlin, 1839, t. I, p. 146 sqq.

3. Aristoph., *Thesmophor.*, 154. — 4. Id., *Av.*, 746; *Vesp.*, 220; Aristot., *Problem.*, XIX, 31. — 5. Aristoph., *Vesp.*, 1512 sq; Plutarch., *Sympos.*, VIII, 9; Athen., *Deipn.*, I, etc. — 6. Suid., v. Φρυνίχος.

7. Phrynichus avait lui-même donné une *Alceste*, dont Hésychius, v. Ἀδαμάς, a conservé quelque chose.

chus, qui, dans sa tragédie intitulée les *Pleuroniennes*, avait parlé du tison fatal à la durée duquel était attachée celle des jours de Méléagre, et que jeta au feu sa propre mère Althée, avait-il imaginé cette circonstance dramatique, ignorée d'Homère, d'Hésiode, de l'auteur de la *Myniade*, et où ses successeurs ont trouvé le sujet de plus d'une tragédie[1]? Pausanias, qui cite ce passage[2], s'applique à montrer le contraire, constatant ainsi l'existence d'une opinion plus favorable au génie inventif du vieux poëte. Le premier, très-probablement, Phrynichus osa mettre sur la scène un sujet contemporain; il le fit avec un succès éclatant, dont il fut très-mal payé : c'est un fait unique dans l'histoire de l'art dramatique et qu'on n'a peut-être pas assez remarqué[3]. La ville de Milet venait d'être prise et traitée fort rigoureusement par Darius; les Athéniens, affligés de cet événement, en témoignaient leur douleur de mille manières. Phrynichus s'avisa de le célébrer dans une tragédie qui fit, comme on le pense bien, fondre en larmes les spectateurs. Tout allait fort bien jusque-là pour le poëte; son triomphe était complet, sa gloire au comble; il avait obtenu le plus beau de tous les suffrages, l'attendrissement universel. Mais les Athéniens s'irritèrent qu'on leur eût rappelé si vivement la mémoire de ce qu'ils regardaient, dit Hérodote, comme un malheur domestique; ils défendirent par une loi de représenter jamais l'ouvrage de Phrynichus, et le condamnèrent lui-même à une forte amende pour avoir été trop touchant, ou du moins pour l'avoir été mal à propos. C'est ainsi qu'il leur arriva, dans la suite, de punir des généraux vainqueurs, au retour d'une expédition glo-

1. Voyez les fragments des *Méléagre* de Sophocle, d'Euripide, d'Attius. — 2 *Phocid.*, XXXI.

3. Hérodot., VI, 21; Callisth. apud Strab., XIV; Plutarch., *Præcept. politic.*, XVI; Suid., v. Φρυνίχος; Tzetzes, *Chil.*, VIII, 156; schol. in Hesiod. *Op. et Dies*, 414; Amm. Marcell., XXVIII, 1, etc. Voyez sur un proverbe auquel donnèrent lieu, dit-on, la disgrâce de Phrynichus et l'émotion qu'elle lui causa, mais qu'on explique encore autrement, Aristoph., *Vesp.*, 1512; Ælian., *Var. hist.*, XIII, 17, etc.; Bentley, *Opusc.*, p. 298; Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 11.

rieuse. Peut-être cependant ne faudrait-il pas les blâmer entièrement de leur sévérité pour Phrynichus; peut-être ce poëte s'était-il, en effet, rendu coupable envers les lois de la morale publique, comme envers les règles du bon goût, en offensant indiscrètement, par un pathétique facile à produire, le sentiment national. Phrynichus paya sans doute un peu cher cette leçon de convenance que lui donnaient les Athéniens; mais la leçon n'en était pas moins bonne, et il parut qu'il en avait profité, lorsque, quelques années après[1], dans sa tragédie des *Phéniciennes*, avant-courrière des *Perses* d'Eschyle, il appela au spectacle, non plus de leurs disgrâces, mais de leurs prospérités, ses ombrageux concitoyens. Un instinct délicat avertissait déjà ce peuple, né pour les arts, que l'émotion douloureuse de la pitié ne doit pas être le seul but de l'artiste; que, recherchée uniquement et par tous les moyens, elle peut être portée à un excès qui révolte la sensibilité, au lieu de la séduire et de la charmer. Ainsi le jugement populaire devançait, dans cette patrie de la poésie, le jugement même des poëtes, dont l'exemple forme partout ailleurs le goût général. Le temps de la tragédie était enfin venu : les Eschyle, les Sophocle, les Euripide pouvaient paraître; ils étaient attendus par des spectateurs capables de les comprendre.

Il est à regretter que quelqu'une des compositions de Phrynichus, de Polyphradmon[2] ou Phradmon[3], son père ou plutôt son fils, de Chérilus, de Pratinas, ses contemporains, des prédécesseurs d'Eschyle qui furent ses maîtres et devinrent bientôt ses disciples, comme notre Rotrou le devint de Corneille, ne soit pas arrivée jusqu'à nous.

1. La *Prise de Milet* de Phrynichus a pu être donnée, près de l'événement, la quatrième année de la LXXIe olympiade; les *Phéniciennes* l'ont été la première de la LXXVIe. Thémistocle, qui était chorége, consacra la victoire du poëte et la sienne par une inscription. (Voyez Plutarch., *Vit. Themist.*, V; cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 25 et 35; Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 14.)

2. Pausan., *Phoc.*, XXXI; Suid., v. Φρυνίχος; schol. Aristoph., *Av.*, 747. — 3. Anonym., *de Comœdia*. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 536; cf. p. 146.

On y suivrait avec curiosité les premiers pas de l'art qui assure sa marche et qui cherche sa route. A défaut de monuments si anciens, on peut retrouver dans le théâtre d'Eschyle les traces à moitié effacées de cette tragédie primitive qu'il a fait disparaître. Parmi les quelques pièces qui nous sont restées de ses nombreux ouvrages, il en est, par exemple ses *Suppliantes* et ses *Sept Chefs*, qui portent sans doute comme les autres l'empreinte de ce génie hardi et vigoureux, mais où le peu d'intérêt et d'étendue de la fable, les développements excessifs de la partie lyrique, la petite place accordée au dialogue, semblent devoir reproduire assez exactement le caractère indécis de ce drame primitif dans lequel luttaient encore ensemble, comme dans une sorte de chaos, les éléments discordants de la tragédie. Mais dans ses autres pièces, incontestablement supérieures, qu'elles soient venues ou après ou avant (on dispute à ce sujet), sinon par l'élan du génie et la hauteur de l'expression poétique, du moins par l'art de la composition, dans ses *Perses*, dans son *Prométhée*, dans son *Agamemnon*, ses *Choéphores*, ses *Euménides*, ces éléments s'ordonnent en un tout plus harmonieux; ils y forment d'admirables modèles d'un genre qui nous est fort étranger sans doute, qui ne l'était presque pas moins à Euripide et à Sophocle, qu'Aristote toutefois, dont nous aurions mauvaise grâce, nous autres modernes, de contester en pareille matière l'autorité, reconnaissait sous le nom de tragédie *simple*, la distinguant ainsi de la tragédie *implexe*, qui lui succéda et qui est devenue la nôtre. Expliquons ces deux mots dans lesquels se résument les deux premiers âges de l'art tragique des Grecs, les deux poëtes qui représentent l'un et l'autre.

Sans doute, comme toute tragédie, la tragédie d'Eschyle reposait sur un *fait unique, entier, d'une certaine étendue;* ce sont là les termes les plus généraux, sous lesquels tout le monde comprend, depuis qu'Aristote l'a expliqué[1], le caractère de l'action dramatique. Mais le développement

1. *Poet.*, VI.

de ce *fait* indispensable n'occupait dans ses ouvrages que bien peu de place; il n'excitait qu'à un degré très-faible le sentiment de la curiosité, qui, en général, n'a jamais été chez les Grecs l'émotion dominante des représentations théâtrales, tandis que c'est au contraire le plus vif attrait qu'offre le théâtre à l'imagination des modernes. Sophocle et Euripide ne cherchent pas comme nous à faire naître l'attente, l'inquiétude, la surprise; ils n'enchaînent pas très-fortement leurs scènes, ne donnent point à leurs drames un mouvement très-rapide; et toutefois, ils ont une marche régulière, progressive, attachante, des situations nombreuses et variées, des révolutions, des péripéties. Quant à Eschyle, il n'a rien de tout cela, ou du moins ce qu'il en a ne se rencontre dans ses ouvrages que par exception, et marque seulement le progrès insensible de l'art vers une forme nouvelle et, il est juste d'en convenir, plus parfaite. Ses drames ne sont guère qu'une sorte de cantate, dont l'introduction successive de ses rares personnages, montrés en général une fois seulement, renouvelle de temps en temps le motif épuisé[1]. L'action, sans incidents, s'y réduit assez généralement à une exposition et à un dénoûment : c'est-à-dire qu'il n'y a pas proprement d'action. Qu'y trouve-t-on donc? L'expression d'une seule idée, d'un seul sentiment, d'une seule situation, un développement uniforme, mais qui excite toutefois dans l'âme, par l'artifice d'une habile gradation, une émotion, un trouble toujours croissants; une pitié et surtout une terreur à chaque instant plus profondes et plus douloureuses; le sentiment d'une admiration, d'un étonnement, d'une stupeur qui vous retiennent comme immobile à la vue de ces formes majestueuses, de ces proportions gigantesques qu'il prête à la nature humaine, du sombre et imposant tableau où il exprime les grands accidents du sort. Voilà, en quelques mots, la

1. Ainsi les définit exactement God. Hermann, *de Eschyli Persis*, 1812; *Opusc.*, 1827, t. II, p. 90, et ailleurs, se référant à l'opinion de Heeren et de Jacobs.

constitution et les effets de la tragédie d'Eschyle, tels que les montre l'étude attentive de ses divers ouvrages; voilà le drame qu'il avait créé, et dont il emporta le secret, drame si puissant sur l'imagination des Athéniens, qu'ils n'y renoncèrent pas entièrement, lors même que Sophocle et Euripide les eurent accoutumés à des compositions d'un intérêt plus vif et plus varié; drame que le législateur du théâtre grec, Aristote, après plusieurs générations d'artistes et de systèmes tragiques, qui avaient porté l'art au plus haut point de perfection qu'il parût alors pouvoir atteindre, ne crut pas toutefois devoir omettre dans ses classifications, et qu'il désigna sous le nom de tragédie *simple*, par opposition à celle où se rencontre une peinture plus vive des passions humaines, une plus grande complication d'intérêts et d'incidents, plus d'intrigue, plus de mouvement, et qu'il appelait, par cette raison, tragédie *implexe*.

C'est ici le lieu de rappeler une disposition dramatique dont il n'y a point de trace avant Eschyle, qui ne se retrouve guère après lui, même chez ses traducteurs et imitateurs latins, et que peut-être il faut ajouter aux nombreuses créations de ce génie inventif. On sait qu'aux concours Dionysiaques les poëtes disputaient le prix avec ce que les critiques d'Alexandrie, probablement, ont appelé une Tétralogie[1], c'est-à-dire trois tragédies suivies d'un drame satyrique, qui ramenait le spectacle tragique à ce dont il s'était fort écarté, à son origine dithyrambique, qui le rattachait, par un dernier lien, à l'esprit des fêtes de Bacchus. On sait aussi que les trois tragédies, le plus souvent de sujets divers, furent quelquefois liées par la communauté, peut-être même aussi par la simple analogie du sujet, et formèrent, sous un titre général, une sorte de composition complexe, qui reçut, encore des Alexandrins (je le crois), le nom de Trilogie[2].

1. Voyez ce nom donné par les scoliastes d'Aristophane, *Ran.*, 1124; *Thesmoph.*, 135; *Av.*, 281, à l'*Orestie*, à la *Lycurgie* d'Eschyle, à la *Pandionide* de Philoclès. Diogène Laërce s'en sert et l'explique, III, 56.

2. D'Aristarque et d'Apollonius, selon les scoliastes d'Aristophane,

Au vide trop ordinaire des pièces suppléaient, dans le premier cas, leur nombre et leur variété; dans le second, leur ensemble. A quelle époque les concours, primitivement dithyrambiques, devinrent-ils encore dramatiques? Quand et comment s'établit-il qu'on devait concourir avec quatre pièces, détachées ou liées? Laquelle des deux manières précéda l'autre? La trilogie, j'entends et continuerai d'entendre uniquement par ce mot trois pièces à sujet commun, ne fut-elle qu'un perfectionnement temporaire apporté à l'usage plus ancien de la libre et incohérente tétralogie? ou bien amena-t-elle, comme on l'a aussi pensé[1], cet usage? On ne le sait pas, et, les savants efforts de la critique le prouvent assez, il n'est guère possible de le savoir. Ce qui est, non pas certain, mais probable, c'est qu'à Eschyle fut due encore cette idée de rassembler trois drames dont chacun avait son unité, par le lien d'une unité plus vaste; soit que d'autres aient, avant lui, mis à la fois sur la scène plusieurs tragédies[2], soit que le premier

Ran., 1124. Le mot *trilogie*, inséré parmi les titres des tragédies que Suidas attribue à un poëte du nom de Nicomaque, auquel nous reviendrons plus loin, n'est probablement pas un de ces titres, mais une qualification appliquée, par apposition, à trois d'entre eux. L'argument que tire de là Welcker pour établir que ce mot *trilogie* et l'emploi littéraire qu'on en a fait, sont antérieurs à l'époque des grammairiens d'Alexandrie, est donc assez peu solide, comme l'a remarqué Meineke (*Frag. comic. græc.*, t. I, p. 497). Sur cette combinaison dramatique, dont Aristote n'a rien dit (voyez au sujet d'un passage du IVe ch. de la *Poétique* dont on tire une opinion contraire, le *Commentaire* de M. Egger, p. 418), qui n'a attiré qu'assez tard, mais très-vivement, l'attention de la critique moderne, on peut consulter surtout W. Schlegel (*Cours de littérature dramatique*, professé à Vienne en 1808, publié en 1809 et 1811, traduit en français en 1814, leçon IVe; God. Hermann (*de Composit. Tetralog. tragic.*, 1819; *Opusc.*, 1827, t. II, p. 307); Welcker (*die Æschylische*, etc, *la trilogie d'Eschyle*, etc., 1824); J. A. Hartung (*Euripides restitutus*, passim, 1844); M S. Karsten (*de Tetralog. tragic. et didascal. Sophocl*, IV, 1846). L'opinion de God. Hermann, que, outre les *trilogies*, il y eut, si on peut risquer ce mot, des *dilogies*, n'est pas dénuée de vraisemblance; mais elle ne paraîtra pas appuyée sur des preuves suffisantes à ceux qui pensent, ce qu'il nie, que les *Suppliantes* et les *Danaïdes* étaient précédées d'une première pièce, comme aussi le *Prométhée enchaîné* et le *Prométhée délivré*.

1. Welck., *ibid.*, p. 498.

2. On l'a conjecturé de Chérilus, dont les cent cinquante tragédies (Suid., v. Χοίριλος) ne pourraient sans cela trouver leur place dans sa

il ait donné cet exemple, imparfaitement suivi par les poëtes ses rivaux et ses successeurs auxquels il aurait semblé plus commode de multiplier, ainsi que lui, les ouvrages, que de les lier comme il avait fait[1]. Les anciens[2] ont eux-mêmes désigné, par le nom collectif d'*Orestie*, son *Agamemnon*, ses *Choéphores*, ses *Euménides*, où, nous en

carrière dramatique, quelque longue qu'on la suppose ; de Pratinas, illustré par des drames satyriques, qui ne se donnaient pas seuls, mais auraient pu, il est vrai, être donnés après deux, après une, aussi bien qu'après trois tragédies (voyez Bode, qui a fort exactement résumé et quelquefois heureusement complété ces discussions, *Histoire de la poésie grecque, tragédie*, t. III, p. 59). Pour Phrynichus, à la différence de Chérilus, et même de Pratinas, on cite de lui si peu d'ouvrages, que ce serait, selon le même critique (*ibid.*, p. 82), se donner une peine inutile que de vouloir les distribuer en tétralogies. Bode remarque plus loin (p. 93) que le nombre des tragédies attribuées à Pratinas (dix-huit) est bien loin de ce qu'il devrait être (quatre-vingt-seize), pour qu'elles formassent, avec ses trente-deux drames satyriques, des tétralogies; d'autre part il est frappé, dans le théâtre d'Eschyle et de ses successeurs, d'une disproportion toute contraire : il n'y trouve pas, il s'en faut de beaucoup, assez de drames satyriques pour que chaque tétralogie ait pu avoir le sien. De là cette double conjecture que peut-être, chez les derniers, le drame satyrique a été remplacé quelquefois par une quatrième tragédie d'un genre plus tempéré, à dénoûment heureux, comme l'*Alceste* (voyez *Alcest.* Argum.), comme l'*Oreste* (voyez *Orest.* Argum. et schol., ad v. 1689), et qu'au temps du premier le drame satyrique a pu être accouplé à une seule tragédie ou composé et joué isolément. Concluons qu'il est bien difficile de savoir quand l'usage de la tétralogie a commencé, et qu'on ferait peut-être sagement de se résigner à l'ignorer, comme tant d'autres points obscurs de l'origine des arts.

1. Eschyle lui-même a donné des tétralogies sans aucun lien *trilogique*, celle-ci entre autres dont parle l'argument des *Perses : Phinée*, les *Perses*, *Glaucus de Potnie* (voyez God. Hermann, *de Æschyli Glaucis*, 1812; *Opusc.*, 1827, t. II, p. 59), *Prométhée*, drame satyrique. Disons cependant que Welcker (*ibid.*, p. 470 et suiv.) a fait bien hardiment des trois tragédies une trilogie, non pas de sujet commun, mais de sujets simplement analogues, en supposant que, dans la première, *Phinée* comprenait parmi ses prédictions aux Argonautes même ces triomphes des Grecs sur les Barbares célébrés par la seconde, et que, dans la troisième, *le dieu marin Glaucus*, substitué par lui à *Glaucus de Potnie*, racontait la victoire contemporaine de Gélon sur les Carthaginois. Il lui a même paru que lorsque Aristote (*Poet.*, XXIII) cite la défaite des Perses à Salamine et celle des Carthaginois en Sicile, arrivées, disait-on (cf. Hérodote, VII, 155), le même jour, comme exemple d'événements qui, liés par le temps, ne se tiennent réellement pas, il a fait allusion à leur rapprochement dans la trilogie d'Eschyle. Ces conjectures n'ont point passé sans contradiction. Voyez, entre autres, E. A. J. Ahrens *Æschyl. fragm.*, 1842, éd. F. Didot, p. 193 sqq.

2. Aristoph., *Ran.*, 1137.

pouvons juger fort heureusement par nous-mêmes, se développe en trois drames, qui sont comme les actes d'un autre drame résultant de leur union, le cercle entier de la destinée d'Oreste, poussé au crime par le devoir de venger le crime, et, comme on l'a dit d'Alcméon, *facto pius et sceleratus eodem*[1], si coupable et si innocent tout ensemble, que la faveur seule des dieux peut départager la justice humaine. Le nom de *Lycurgie* a été aussi donné par les anciens[2] à une suite de pièces qui ne nous sont connues que par les savantes et ingénieuses restitutions de la critique[3], et qui toutes se rapportaient aux divers incidents de la lutte du roi de Thrace, Lycurgue, contre l'introduction du culte de Bacchus. Une didascalie récemment publiée[4] nous apprend qu'Eschyle remporta une de ses victoires dramatiques, sur une *Lycurgie*, tétralogie de Polyphradmon, avec trois tragédies, *Laïus*, *Œdipe*, les *Sept devant Thèbes*, dont les titres seuls marquent la liaison, la connexité. Il est remarquable que les drames satyriques ajoutés, selon la coutume, aux trois trilogies n'étaient pas eux-mêmes sans rapport avec ce qui en formait le sujet général. Cela est évident pour ceux qui avaient pour titres précisément *Lycurgue*, le *Sphinx;* on peut le croire du troisième, qui, sous le titre de *Protée*[5], paraît avoir complété ce qui est dit obscurément dans l'*Agamemnon* de la disparition de Ménélas, par la peinture familière de ce qu'Homère raconte assez familièrement sur son séjour en Égypte, sur ses aventures avec la fille de Protée, et Protée lui-même[6]. L'*Orestie*, la *Lycurgie*, ajoutons-y, d'après la nouvelle didascalie, la *Thébaïde*, les

1. Ovid., *Metam.*, IX, 408. — 2. Aristoph., *Thesmoph.*, 135. — 3. God. Hermann, *de Æschyl. Lycurgia*, 1831; *Opusc.*, 1834, t. V, p. 1 sq.; F. A. J. Ahrens, *Æschyl. fragm.*, éd. F. Didot, p. 177 sqq. — 4. Par M. J. Frantz, dans un programme académique de l'université de Berlin. Voy. E. Egger, *trad.* et *comm. de la poét. d'Aristote*, p. 418. — 5. Arg. *Agamem.*; schol. Aristoph., *Ran.*, 1124.

6. C'est l'opinion de Bœckh (*Græc. trag. princ.*, XX), de God. Hermann (*de Composit. tetralog. trag.*, *ibid.*), contredite par Welcker (*ibid.*, p. 508); de E. A. J. Ahrens, *Æschyl. fragm.*, édit. F. Didot, p. 254. Cf. Hom., *Odyss.*, IV, 341 sqq.

seules trilogies d'Eschyle dont parlent les anciens, ne sont pas certainement les seules qu'il ait composées. Parmi les rares pièces qui se sont conservées de son immense théâtre, il en est, comme les *Suppliantes*, comme le *Prométhée*, qui sont, nous le montrerons plus tard, des restes de trilogies. On en peut dire autant d'un nombre plus ou moins grand de ses pièces perdues[1], dont la liaison disparut, probablement de bonne heure, dans l'ordre ou plutôt le désordre des catalogues alphabétiques qu'on en rédigea, quand fut passé le temps de la trilogie, ce qui ne tarda pas. Avec Eschyle paraît avoir à peu près fini ce genre de composition, dont on ne cite plus qu'un seul exemple et chez un poëte de sa famille, la *Pand onide* de Philoclès[2], peut-être encore l'*Œdipodie* de Mélitus[3]. Sophocle ne composa pas de trilogies, et, selon un témoignage obscur et diversement interprété[4], ou bien (c'est l'opinion adoptée le plus généralement, et cependant la moins vraisemblable) se permit et obtint de ne présenter au concours qu'une seule tragédie, ou bien en présenta trois, mais désormais sans connexion entre elles[5], comme faisaient Euripide et d'autres poëtes de cette même époque, comme on continua de faire après eux[6]. Les qualités nou-

1. Voyez God. Hermann, *de Composit. tetral. trag.*, *ibid.*; *de Æschyli Danaïdibus*, 1820 ; *Opusc* , 1827, t. II, p. 319; *de Æschyli Myrmidonibus, Nereïdibus, Phrygibus*, 1833; *Opusc.*, 1834, t. V, p. 136 sqq.; *de Æschyli trilogiis Thebanis*, 1835; *Opusc.*, 1839, t. VII. p. 190 : *de Æschyli Psychostasia*, 1838, *ibid.*, p. 343; *de Æschyli tragœdiis fata Ajacis et Teucri comprexis*, 1838, *ibid.*, p. 362; Welcker, *ibid.*, p. 7-111, 311-481, où sont distribués en vingt trilogies presque tous les ouvrages tragiques d'Eschyle dont le souvenir s'est conservé; enfin E. A. J. Ahrens, *Æschyl. fragm.*, édit. F. Didot.

2. Schol. Aristoph., *Av.*, 281. Voyez la restitution de cette trilogie chez Welcker, *ibid.*, p. 502.

3 Citée d'après les Didascalies d'Aristote, par le scoliaste de Platon. Voyez Welcker, *ibid.*, p. 528.

4. Suid., vv. Σοφοκλῆς, τετραλογία.... Ἦρξε δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν.

5. C'est le sens nouveau donné au passage de Suidas par Welcker, *ibid.*, p. 509, et adopté par Bode, *Histoire de la poésie grecque, tragédie*, t. III, p. 95.

6. Quand Xénoclès l'emporta sur Euripide, comme le rapporte, en s'en scandalisant Elien, (*Var. hist.*, II, 8), le débat était entre deux tétralogies, l'une, celle de Xénoclès, qui comprenait ces quatre piè-

velles que ces deux grands maîtres de l'art, nous le verrons bientôt, ajoutèrent au drame, une plus grande complication de l'intrigue, un plus riche développement des passions et des caractères chez [illegible]nier, et, chez le second, l'art de ramener à une [illegible]ssion unique la diversité des tableaux, remplacèr[illegible], dans une même pièce, les effets qu'Eschyle, averti par un sentiment confus de ce qu'il y avait d'excessif dans sa simplicité, avait demandés à la trilogie. Ces effets ne sont connus que par un seul exemple, celui de l'*Orestie*. Ce n'était peut-être pas assez pour établir[1] que, d'après des règles invariablement fixées, et qui, en certains cas, eussent été bien gênantes, des trois tragédies, la première devait s'adresser surtout à l'âme, la seconde à l'oreille, la troisième aux yeux; qu'il fallait que l'une fût plus dramatique, l'autre plus lyrique, la dernière enfin plus riche de spectacle; ou bien encore[2] que, comme dans les grandes composi-

ces : *OEdipe, Lycaon*, les *Bacchantes*, *Athamas;* l'autre, celle d'Euripide, ainsi composée : *Alexandre, Palamède*, les *Troyennes*, *Sisyphe*. L'argument de la *Médée* nous a fait connaître qu'elle fut donnée avec deux autres tragédies du même poëte, *Philoctète*, *Dictys*, et un drame satyrique, les *Moissonneurs*. Il en fut de même de ses *Phéniciennes*, qu'accompagnèrent les tragédies d'*Hypsipyle*, d'*Antiope* et l'on ne sait quel drame satyrique (schol. Aristoph., *Ran.*, 53). On sait, depuis peu de temps, que la deuxième année de la LXXXVe olympiade, la 439e avant notre ère (Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 61), sous l'archonte Glaucinus, ou, comme dit Diodore (XII, 30), Glaucides, dans un concours où Sophocle obtint le prix sur Euripide, ce dernier donna avec trois tragédies, savoir : les *Crétoises*, *Alcméon à Psophis*, *Télèphe*, en place de drame satyrique, comme on l'avait conjecturé (voyez plus haut p. 28), son *Alceste* (Argum. *Alcest.* ex cod. Vatic. apud. G. Dindorf, Oxon., 1834). C'est sous forme de tétralogie qu'après la mort d'Euripide furent redonnés par son neveu, Euripide le Jeune, l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Alcméon*, les *Bacchantes* (schol. Aristoph., *Ran.*, 67). L'auteur de l'*Euripides restitutus* déjà cité, M. Hartung, a cru pouvoir distribuer en tetralogies tous les ouvrages, connus ou perdus, d'Euripide. C'était une tétralogie que Platon, qui dans la suite devait distribuer en tétralogies ses dialogues (Diog. Laert., III, 56, cf. 61), avait confiée aux comédiens, quand il quitta la poésie pour la philosophie (Ælian., *Var. hist.*, II, 30). Après Platon, dans une inscription que l'on rapporte à la deuxième année de la CVI^e olympiade, c'est-à-dire à l'an 355 (Bœckh, *Corpus inscript. græc.*, t. I, p. 334), il est encore question d'une tétralogie.

1. God. Hermann, *de Compos. tetral. trag.*, *ibid.* — 2. Welcker, *ibid.*, p. 286-493, 538.

tions de la statuaire, où tout se groupe autour d'un point central, la pièce du milieu était toujours la plus intéressante. L'inventeur de la trilogie, je le crois, pour ordonner ces vastes ensembles, aussi bien que leurs parties détachées, ne prenait conseil que de la diversité de ses sujets. Tout au plus peut-on soupçonner que, dans l'ouvrage final, il ménageait à ces sortes de problèmes moraux, dont la doctrine de la fatalité avait, dans les précédents, embarrassé la conscience des spectateurs, une solution plus satisfaisante.

En attribuant à Eschyle, non pas seulement, comme la plupart des critiques, l'accidentelle beauté de quelques détails énergiques et frappants, mais une conception forte et profonde, l'unité du dessein, la proportion et l'arrangement des parties, en un mot le génie de la composition, qu'on lui a refusé si injustement, nous ne lui accordons rien que démentent ses drames, dont l'ensemble, au premier coup d'œil un peu confus, se révèle cependant par la continuité, par la progression des émotions qu'ils excitent. Ce n'est pas que nous prétendions qu'Eschyle ait eu la connaissance claire et distincte de son art; qu'il ait travaillé sur un plan systématique, suivi des procédés réguliers, des principes positifs, une théorie fixe et arrêtée. Il n'en est pas ordinairement ainsi de ces esprits inventeurs que guide vers le grand, vers le beau, vers les formes propres à les revêtir, une sorte d'instinct secret que, dans leur superstition poétique, ils appellent leur génie et leur dieu. Quel est ce dieu? Ils l'ignorent et ne peuvent le dire. Ce n'est autre chose toutefois que le sujet même qu'ils traitent, l'idée dont ils sont possédés et qu'ils s'efforcent de produire au dehors. Déposée, enfermée dans leurs œuvres, cette idée leur communique l'esprit de vie qui est en elle; elle les développe, elle les ordonne en quelque sorte par sa seule vertu. C'est un moule intérieur, sur lequel s'appliquent d'elles-mêmes, à l'insu du sublime ouvrier, ces formes merveilleuses que décrira plus tard la critique, et qu'elle proposera à l'imitation comme le type de l'art. On dirait de

l'âme, que Virgile place au centre du monde, animant de sa chaleur féconde ce vaste corps, circulant dans ses veines, et se manifestant enfin dans les phénomènes visibles de la vie, dans la scène variée de la nature.

Quelle est l'idée puissante, créatrice, qui vit au sein d'Eschyle, et qui, passant dans ses compositions, leur imprime ce caractère singulier de simplicité et de grandeur, que n'offre aucun autre monument de l'art tragique?

C'est l'idée de la divinité terrible qui, dans l'opinion de ces temps reculés, présidait avec une puissance invincible à toutes les révolutions du monde, aux grands succès, aux grands revers; changeait, au gré d'un aveugle caprice ou d'une justice sévère, le désespoir en joie et les triomphes en désastres; répandait du haut de ce trône, d'où elle régnait despotiquement sur les hommes et même sur les dieux, les biens et les maux, les châtiments et les récompenses; du Destin, en un mot, expression poétique, personnification religieuse de cette irrévocable fatalité qui règne dans les choses humaines; image imparfaite, représentation confuse de cette puissance meilleure qu'accompagnent toujours la sagesse et la justice, et qu'une croyance plus digne de la divinité nous fait adorer sous le nom de Providence.

Voilà l'idée dominante des compositions d'Eschyle, l'idée qui les remplit et les constitue; elle obsède, elle fatigue l'imagination du poëte, qui se travaille sans cesse à l'exprimer : c'est comme un esprit malfaisant qu'il force par ses évocations de paraître sous une forme visible, avec un corps et un visage. Elle devient, tout abstraite qu'elle est, une sorte de personnage vivant et agissant, le héros de son drame, et comme son drame lui-même.

De là l'effroi et la stupeur dont on se sent saisi à une apparition si redoutable, et dont les mouvements progressifs suppléent par leur gradation à cette succession d'incidents, à ces peintures suivies de passions et de caractères, que ne connaissait point encore la tragédie.

De là l'extrême simplicité d'une fable qui n'offre jamais

autre chose qu'un coup subit et imprévu du sort, que le tableau rapide d'une catastrophe fatale.

De là la grandeur démesurée des personnages mis aux prises avec un tel adversaire, leur fière immobilité sous la main qui les écrase et qu'ils bravent.

De là cette pompe majestueuse, ces éclatantes images, ces figures hardies, ces pensées sublimes, ce style énergique, impétueux, d'un tour si inusité, si extraordinaire, qu'appelle naturellement un si grand, un si étrange spectacle.

Ainsi se forma, sous l'empire d'une seule idée, une tragédie dont les monuments marquent la première époque de l'art : tragédie *simple*, comme le dit Aristote, si on la considère dans son ordonnance ; terrible, grande, et comme colossale, si on regarde au style de la composition et à ses effets ; tragédie dont le système, qu'on nous permette ce mot, s'explique tout entier par les opinions religieuses des Grecs dans ces temps antiques, par leur croyance à la fatalité[1].

Mais déjà s'annonçait, au sein même de cette constitution primitive, une autre tragédie. L'action dramatique, si étroitement circonscrite, avait fait quelques pas hors du cercle qui la retenait captive, et semblait aspirer à s'ouvrir une carrière plus spacieuse. Ces ébauches de caractères, jetées d'abord à si grands traits, avec tant de vigueur et d'audace, avaient pris insensiblement une forme plus harmonieuse et plus pure. Des développements nouveaux avaient permis à la passion de se répandre, de s'épancher avec plus de liberté et de mouvement. Quelques tableaux d'une grâce ravissante, bien que rude et sauvage encore, étaient venus tempérer, par des émotions plus douces, l'horreur de représentations qui semblaient les

1. On lira, avec beaucoup de fruit, *sur Eschyle et les origines de la tragédie grecque*, l'*Aperçu* où M. H. Weil, professeur de littérature ancienne à la faculté des lettres de Besançon, a résumé, avec une précision élégante, les idées exposées par lui à ce sujet, dans son cours de 1848-1849 (*Aperçu*, etc., Besançon, 1849). Dans une dissertation intitulée *Eschyle*, Caen, 1851, M. P. L. Énault a depuis spirituellement rassemblé les traits caractéristiques du créateur de la tragédie athénienne.

visions d'un songe ; aux cris de l'épouvante, aux éclats du désespoir, se mêlaient les accents d'une plainte mélancolique et pénétrante ; un dialogue vif, rapide, entraînant, plein de vie et de vérité, se faisait jour à travers les longueurs des intermèdes et du récit, la pompe solennelle de l'épopée, les transports, les écarts de l'ode et du dithyrambe ; tout était prêt pour produire cette tragédie à la fois simple et variée, grande et belle, terrible et touchante, élevée et naïve, qui était encore à naître. Dans Eschyle, on pouvait apercevoir Sophocle, et ce dernier s'y voyait sans doute lorsqu'il disait, avec cette conscience de son génie qui n'avait parlé que confusément à son devancier, avec ce sentiment de l'art que lui avait donné la méditation de ses premiers essais : « Eschyle fait ce qui est bon ; mais il le fait sans le savoir[1]. »

Sous sa main habile se rassemblèrent en un tout harmonieux et régulier ces éléments confus d'une tragédie encore inconnue. Mais comme une seule idée avait présidé à la conception et à l'ordonnance des compositions d'Eschyle, une seule idée détermina l'esprit et la forme des compositions de Sophocle et renouvela entièrement l'art dramatique, par une manière toute nouvelle de comprendre et de peindre le cours des choses humaines. Eschyle les avait vues particulièrement soumises à une invincible fatalité ; Sophocle y aperçut davantage le jeu de nos passions et de nos facultés. A cette cause merveilleuse que le premier avait montrée avant tout dans les événements, le second substitua ces ressorts naturels que découvrent la réflexion et l'expérience à un âge plus éclairé.

Les premiers Grecs, dont la poétique ignorance per-

1. Chamæléon chez Athen., *Deipn.*, I. C'est trop restreindre, je crois, la portée de ce mot que d'y voir, avec Stanley, Bayle et autres, seulement une allusion à l'inspiration désordonnée qu'Eschyle, selon quelques témoignages anciens (Plutarch., *Sympos.*, I, 5 ; VII, 10 ; Lucian., *Demosth. encom.* ; Athen., *Deipn.*, X, etc.), puisait dans l'ivresse, en poëte qui travaillait pour le théâtre de Bacchus, et à qui dans son enfance, comme il dormait en gardant des raisins, le dieu du vin était apparu pour lui ordonner de composer des tragédies (Pausan., *Attic.*, XXI).

sonnifiait toutes les forces de la nature, avaient donné un caractère divin à cette force aveugle que nous nommons hasard, nécessité; ils en avaient fait le Destin, dieu suprême, dont les hommes et les dieux eux-mêmes n'étaient que les instruments ou les victimes; qui réglait par ses obscurs et immuables décrets l'ordre entier des accidents de la vie. Le Destin régna longtemps dans la poésie et même dans l'histoire : Hérodote est en cela tout à fait conforme à Homère et à Eschyle; comme eux, il nous montre, au-dessus des révolutions du monde, une puissance fatale qui les conduit au gré de son caprice ou de sa passion, plus rarement selon les lois de la sagesse et de la justice; comme eux, il fait du Destin l'allié ou l'ennemi de l'homme, un juge sévère, ou un rival jaloux, qui le punit autant de sa prospérité que de ses crimes; quelquefois un tyran bizarre qui se plaît à des jeux cruels, à d'étranges catastrophes, qui brise entre ses mains, ainsi que des jouets, les races royales, les peuples, les empires[1]. Mais enfin cette terreur superstitieuse commença à se dissiper aux rayons de la science; et de même que les dieux qui avaient longtemps animé les éléments, et prêté un charme mythologique aux scènes de la nature, se retiraient par degrés d'un domaine usurpé, devant les découvertes de la physique, de même aussi une étude plus attentive de l'homme et du monde moral fit reculer dans un lointain mystérieux cette puissance inexplicable qui enveloppait de ses ombres les événements humains. Ils apparurent enfin, non plus comme les inévitables effets d'une cause brutale et déréglée, mais comme les conséquences de nos actes et de notre volonté. On se convainquit que si nous sommes souvent entraînés par la force irrésistible des choses, par des rencontres toutes fortuites et tout imprévues, plus souvent encore nous sommes, par nos libres déterminations, les agents de ce qui se passe

1. Voyez les deux dissertations de Bœttiger, *de Herodoti historia ad carminis epici indolem propius accedente* (*Opusc.*, p. 182 sqq.); celle de M. P. L. Lacroix, *Quid apud Herodotum ad philosophiam et religionem pertineat;* Paris, 1846, notamment p. 51 sqq.

ici-bas, les ouvriers de notre destinée mortelle. L'homme prit dans la poésie et dans l'histoire la place qui lui appartient comme au premier, comme au seul acteur du drame où il se trouve jeté; à la place des Hérodote on eut des Thucydide, qui expliquèrent par les combinaisons de la politique et de la guerre, par les chances hasardeuses des négociations et des combats, par les mouvements de la passion, par les calculs de l'intérêt, par l'influence des talents et des vertus, des vices et de l'ignorance, par le génie divers des hommes, des temps et des lieux, ce qu'on avait trop poétiquement mêlé d'une divine obscurité. Après les Eschyle vinrent naturellement les Sophocle, qui, sans renoncer entièrement à l'effet poétique des agents surnaturels, rendirent aux actes de l'homme l'empire de l'action dramatique, et remplacèrent l'antique ascendant de la fatalité par le ressort nouveau de la liberté morale.

En constatant cette révolution, opérée par Sophocle dans l'esprit et en même temps dans la forme de la poésie dramatique, nous sommes loin de prétendre que son prédécesseur ait entièrement effacé de ses œuvres la volonté humaine : nous n'avons pas oublié cette grande et imposante figure de *Prométhée*, où il a peint sous des traits si sublimes l'indomptable fermeté d'une âme que l'injustice et la rigueur du sort ne peuvent ni subjuguer ni abattre. Mais cette résistance est toute passive. L'homme n'agit point véritablement chez Eschyle, ou du moins toute son activité se borne à se soumettre, à se résigner, à succomber sans faiblesse dans la lutte inégale où il se trouve engagé, à ennoblir son inévitable chute par quelque dignité; comme ces gladiateurs de Rome, qu'une sentence, fatale aussi, condamnait à périr sous le fer d'un vainqueur, et qui, par la grâce et la majesté de leur maintien, arrachaient, en tombant sur l'arène, les applaudissements des spectateurs féroces, dont ils n'avaient pu émouvoir la pitié.

Quelquefois les personnages d'Eschyle se laissent emporter à des actes d'une cruauté forcenée, sans qu'on

puisse voir bien clairement s'ils obéissent à la violence de leurs passions ou à l'impérieuse volonté du Destin. Quoi qu'il en soit, leur liberté morale semble enchaînée : son Oreste, sa Clytemnestre se disent eux-mêmes poussés vers le crime par une main invisible et toute-puissante. On croirait que, comme au Macbeth de Shakespeare, un poignard fantastique leur apparaît dans la nuit et les guide vers leur victime. Écoutez comme parle Étéocle, lorsqu'il court au fratricide; en vain on cherche à l'arrêter : « Sa place est marquée, dit-il; les imprécations d'un père le poursuivent;... les dieux précipitent l'événement fatal;... le vent de leur colère se lève et pousse sur les flots du Cocyte la race de Laïus[1].... » Quel terrible et sombre langage! quelle superstitieuse fureur! Se croit-il en effet irrévocablement destiné au forfait qu'il va commettre? ou bien prend-il pour un arrêt du destin la féroce inspiration de sa haine? Le poëte nous abandonne à ce doute et nous offre ainsi l'effrayante et admirable peinture d'un temps de barbarie, où, dans l'enfance du sentiment moral, la volonté asservie à d'atroces penchants se reniait elle-même pour échapper aux remords, et par un affreux sophisme chargeait de ses détestables œuvres les dieux de sang qu'elle avait créés[2].

Les drames de Sophocle, quoiqu'ils nous reportent également à cette époque reculée, nous présentent une image plus pure et plus noble de l'homme : il y paraît plus dégagé des liens d'une sensibilité brutale ou d'un ignorant fanatisme; au milieu des passions violentes qui le sollicitent et l'entraînent, des croyances monstrueuses qui le

1. *Sept. ad Theb.*, v. 640 sq.; 676 sq.
2. Bossuet a dit : « Quand les anciens se sentaient possédés de quelque mouvement extraordinaire, ils croyaient que ce mouvement venait d'un dieu, ou bien que ce violent désir était lui-même un dieu. » C'est un souvenir du doute que Virgile, avec les idées de son temps, prête à un Troyen de l'âge héroïque :

Nisus ait : Dine hunc ardorem mentibus addunt,
Euryale? an sua cuique deus fit dira cupido?

(*Æn.*, IX, 184.)

préoccupent et l'égarent, il conserve toutefois la conscience de sa liberté; il sent qu'il est l'arbitre de ses déterminations, que ses actes lui appartiennent. Sans doute il est au pouvoir du sort de le rendre malheureux; mais c'est là que s'arrête pour lui l'empire de la fatalité : elle est sans force sur les mouvements de sa volonté, et ne peut malgré lui les tourner à la vertu ou au crime. Le destin a conduit Œdipe par une voie mystérieuse à d'exécrables forfaits; Œdipe toutefois est pur des horreurs dont il s'est souillé. Si, dans le premier égarement qui suit la révélation de son sort, épouvanté de lui-même, il s'accable des noms les plus odieux, et se punit des plus cruels châtiments, bientôt il se rend plus de justice, et cet incestueux, ce parricide, lève vers le ciel un front serein et des mains innocentes, il s'assied sans effroi au seuil du temple des Furies. C'est sous cette image poétique qu'avec l'heureux génie de la Grèce, Sophocle exprime la réclamation de la liberté morale contre ces lois tyranniques du sort qui prétendaient l'asservir : réclamation que bientôt Aristote doit renouveler, et dans sa Morale, où il refusera d'admettre qu'Alcméon puisse renvoyer au destin la responsabilité de son parricide[1], et implicitement dans sa Poétique, où il omettra le ressort apparemment usé et abandonné de la fatalité. Il est bien vrai qu'une volonté suprême préside toujours aux événements que retrace le drame; mais cette merveilleuse influence n'est plus que le cadre, ou, si l'on veut, le fond du tableau : au premier plan se montre l'homme avec ses passions, son caractère, sa volonté, marchant librement dans cette carrière que le destin lui a ouverte et dont il a marqué le terme fatal. Si dans ce mélange de servitude et d'indépendance qui naît d'accidents inévitables et d'actes spontanés, il reste encore pour l'esprit quelque chose de confus, d'obscur, d'inexplicable, on y reconnaît bientôt l'éternelle et insoluble énigme de notre nature, l'accord

1. *Moral.*, *Nicom.*, V, II.

mystérieux de la liberté humaine et de la prescience divine[1].

Il n'est personne qui n'aperçoive les conséquences nécessaires du rôle agissant que l'homme commence à jouer dans les drames de Sophocle. De là devait sortir la tragédie *implexe* tout entière, avec ses développements, ses oppositions de caractères; avec la variété et l'enchaînement de ses situations, de ses incidents, de ses péripéties; avec l'artifice plus difficile et plus habile de son ordonnance; avec l'attrait nouveau, quoique faible encore, qu'elle offrait à la curiosité; avec ces impressions de terreur, de pitié, d'admiration que produisait la peinture ennoblie, mais toujours vraie, du malheur et de l'héroïsme humains.

Alors s'ouvrit un spectacle dont l'imagination peut à peine aujourd'hui se figurer les effets ravissants: les yeux étaient occupés par une succession de tableaux, ou touchants ou terribles, qu'embellissaient constamment la grâce et la noblesse des attitudes et des mouvements; une versification d'un rhythme varié, dont une déclamation variée comme elle, un accompagnement musical marquaient encore l'harmonie, enchantait les oreilles; l'âme était émue par des discours qui, s'élevant au sublime et descendant avec aisance au familier, se prêtaient à l'expression forte et naïve de toutes les affections; sous ces formes extérieures se produisait la peinture des caractères dont les traits individuels, énergiquement marqués, ressortaient au milieu des traits plus généraux de la nature humaine; cependant l'esprit était doucement attaché au développement vrai, simple et calme d'une fable construite avec art, et dans laquelle chaque partie concourait à la perfection de l'ensemble.

1. L'auteur d'un *Essai sur la fatalité dans la tragédie grecque*, publié à Paris, en 1855, M. F. R. Cambouliu, est moins éloigné de ces idées, généralement admises, qu'il ne paraît le croire. Apercevant dans toutes les tragédies grecques, et particulièrement dans celles d'Eschyle, des traces de justice divine et de liberté humaine, il en conclut que c'est à tort qu'on les dit gouvernées par la fatalité. Mais comme personne n'a jamais prétendu qu'à l'action de ce gouvernement ne se mêlassent point, dans des proportions variables, selon le génie des poëtes et le caractère des époques, les éléments différents qu'il indique, il se trouve avoir combattu, avec érudition et avec esprit, une opinion au fond conforme à la sienne.

Voilà le drame de Sophocle tel qu'il apparut aux spectateurs athéniens encore troublés des gigantesques et effrayantes conceptions d'Eschyle. Enfin se dissipa cette horreur profonde qui n'avait cessé d'envelopper la scène tragique. Un jour plus pur, quoique triste encore, sembla y descendre et éclairer cette noble figure de l'homme, que Sophocle parait de tant de dignité, de tant de grâce, et dont, par tous les moyens de son art, toutes les ressources de son génie, il s'efforçait d'exprimer l'idéale beauté. C'est ainsi qu'après une tempête qui a couvert de ténèbres la face de la terre, on voit renaître aux rayons encore voilés du soleil l'aspect riant de la nature; qu'avec un ravissement mêlé d'un reste d'effroi, on aime à jouir du tableau mélancolique de la sérénité renaissante.

Ce fut une grande journée dans l'histoire de la tragédie grecque que celle où les deux systèmes se disputèrent, pour la première fois, l'empire de la scène. Le public se partageant d'avance entre leurs représentants, des brigues animées se formant de toutes parts pour soutenir la gloire vieillissante d'Eschyle, ou l'audacieux début du jeune Sophocle, l'archonte Aphepsion hésitait à tirer au sort, selon l'usage, les juges de la lutte[1]. Dans ce moment monta

1. Voyez ce qui est dit à ce sujet dans l'*Histoire de la critique chez les Grecs*, de M. Egger, ch. I, § 2, p. 13 et suiv. S'arrêtant avec quelque détail à l'institution fort démocratique de ces cinq juges tirés au sort dans tout le peuple d'Athènes pour faire en son nom ce qu'il faisait primitivement lui-même, c'est-à-dire pour décerner le prix de la tragédie, de la comédie, se demandant comment on avait pourvu à ce que ces cinq juges, ainsi improvisés, fussent garantis des erreurs auxquelles pouvaient les entraîner, comme l'a dit Platon (*de Leg.*, II; t. VII, p. 88 de la trad. de M. Cousin), les acclamations irréfléchies de la foule ou leur propre ignorance, M. Egger suppose qu'ils n'étaient pas choisis au moment même du spectacle, mais quelque temps auparavant; qu'une connaissance préliminaire des pièces, acquise soit aux répétitions, soit par la lecture de copies distribuées à cet effet, les avait préparés d'avance à l'exercice de leur difficile ministère; que la représentation publique n'était pour eux qu'une dernière et solennelle épreuve où leur opinion quelquefois se confirmait, quelquefois aussi se corrigeait au con-

sur le théâtre, pour y faire des libations à l'autel de Bacchus, avec les neuf autres généraux de la république, Cimon, qui venait de conquérir l'île de Scyros, et d'en rapporter les os de Thésée. L'archonte, leur sacrifice offert, les retint pour remplir l'office de juges, et ce fut par cet imposant tribunal, dont la présence redoubla l'émulation des acteurs, que fut prononcé en faveur de Sophocle un jugement dont il importe de consigner ici la date; car c'est celle, non pas seulement de la victoire d'un nouveau poëte tragique, mais de l'avénement d'une nouvelle tragédie. Cette date, qui nous est donnée par l'intéressant récit de Plutarque [1], c'est la première année de la LXXVIIIe olympiade, la 468e avant notre ère [2].

L'art tragique, tel que le concevaient les Grecs, était parvenu, sous l'influence des opinions générales et du génie particulier de deux poëtes, au plus haut point de grandeur et de beauté qu'il lui fut donné d'atteindre. Il ne pouvait s'y arrêter longtemps, et, au risque d'en descendre, il devait, par cette loi de l'esprit humain qui ne lui permet point le repos, s'engager dans des voies nouvelles.

tact d'une opinion moins savante, mais plus sympathique et plus soudaine, celle de l'immense auditoire convié aux fêtes de Bacchus. Cette conjecture est ingénieuse, mais c'est une simple conjecture, M. Egger en convient, et elle a contre elle précisément ce qu'il raconte un peu plus loin, d'après Plutarque, et ce que nous racontons nous-même ici, de la représentation fameuse où le jeune Sophocle l'emporta sur le vieil Eschyle. Dans son récit comme dans le nôtre, c'est bien évidemment sur le lieu même du combat, quand la lutte va s'engager, que les juges sont institués d'une façon tout extraordinaire.

1. *Vit. Cim.*, VIII. Cf. *Marm. Par.*, LVII. Cette anecdote est belle, et il est permis de s'étonner qu'elle n'ait point trouvé place dans un drame où un poëte de notre temps a fait applaudir au théâtre et couronner par l'Académie le tableau élevé et touchant de la vieillesse d'Eschyle désespéré, d'une part, par l'avénement inattendu d'un nouveau poëte de génie, et d'autre part, consolé par la piété de sa fille, qui abandonne le vainqueur qu'elle aime pour suivre le vaincu dans son exil volontaire. Voy. *la Fille d'Eschyle*, étude antique en cinq actes et en vers, par J. Autran, représentée pour la première fois sur le second Théâtre-Français le 9 mars 1848. Voyez aussi le *Rapport* de M. Villemain, secrétaire perpétuel de l'Académie française, *sur les concours de* 1850.

2. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 39.

Sans doute plusieurs des tragédies dans lesquelles le génie d'Euripide lutta avec succès contre celui de Sophocle, participent à cette perfection où l'art se complut un instant, et tâcha quelquefois de revenir. Ainsi, par la variété et l'heureuse opposition des caractères; par le développement simple, régulier et tout ensemble savant et riche de l'intrigue; par l'expression naïve et vraie du sentiment et de la passion; par le choix exquis des détails et la disposition achevée de l'ensemble; par cette élévation morale, cette majesté religieuse qui dominent le drame, qui l'enveloppent, et où se rassemblent, se confondent, se perdent, comme dans leur unité, ses impressions les plus diverses; par tous ces mérites enfin, et par ceux que j'oublie, l'*Iphigénie en Aulide* [1], une des dernières productions d'Euripide, un de ses ouvrages posthumes, semble tout à fait contemporaine des chefs-d'œuvre de Sophocle. Mais cet exemple est presque unique; et dans les pièces assez nombreuses qui nous sont restées du théâtre d'Euripide, il en est bien peu où l'on n'aperçoive la double trace de la décadence et du renouvellement de l'art. C'est même un spectacle curieux que de le voir, dans certains ouvrages d'un mérite indécis et partiel, perdre ses attributs primitifs, et en rechercher d'encore inconnus; se décomposer, se dissoudre et produire dans sa ruine des combinaisons imprévues, des genres qu'on ne soupçonnait point : comme ces empires longtemps et laborieusement accrus, qui se démembrent par l'excès des conquêtes, et forment avec leurs débris de nouveaux États.

Lorsque l'on compare Euripide à ses devanciers, on est d'abord frappé d'un grand changement : l'antique merveilleux au sein duquel la tragédie avait pris naissance, et qui, après avoir couvert de ses ombres la scène d'Eschyle, s'était par degrés éclairci, pour y laisser paraître les idéales figures de Sophocle, s'est tout à fait

1. Il serait plus exact de dire d'après le grec, comme le font aujourd'hui les traducteurs, *Iphigénie à Aulis;* mais il en coûte de renoncer à un titre consacré par un chef-d'œuvre de Racine.

dissipé. Cette progression était inévitable[1]; elle suivait le mouvement des esprits vers les spéculations philosophiques. Le disciple d'Anaxagore, l'ami de Socrate, qui, professant leur religion, avait, en plein théâtre, refusé de reconnaître pour dieux des êtres souillés d'actions honteuses[2]; qui, comme autrefois les Perses ruinant les temples grecs, avait demandé « quelle maison bâtie de la main de l'homme pouvait enfermer dans l'enceinte de ses murailles la nature divine[3]; » dont la divinité, éloquemment adorée dans ses vers, « voit tout et n'est point vue[4], » existe par elle-même, a formé l'assemblage de tout ce qu'enveloppe le tourbillon du ciel, est comme revêtue des rayons de la lumière et des voiles de la nuit; « tandis qu'autour d'elle court éternellement l'innombrable chœur des astres[5]; » qui dit à cette divinité, ainsi conçue : « A toi, maître souverain, j'apporte mes libations, mes offrandes, sous quelque nom que tu préfères être invoqué, Jupiter ou Pluton.... C'est toi qui parmi les dieux du ciel tiens le sceptre de Jupiter; toi qui gouvernes le royaume terrestre de Pluton: envoie ta lumière à l'âme des mortels qui veulent, avant la lutte, apprendre d'où leur vient le mal, quelle en est la racine, et qui parmi les Immortels ils doivent fléchir par des sacrifices, pour trouver le terme de leurs souffrances[6] : » un tel poëte, avec ces idées sur

1. On peut en suivre l'histoire exposée fort en détail dans la dissertation où M. E. Roux a traité savamment et ingénieusement *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, Paris, 1846.

2. Plutarch., *de Audiend. poet.; de Stoïc. repugnant.*, etc.; *Belleroph.*, frag. IX. Cf. Pind., *Olymp.*, I, 43; XIV, 7; *Nem.*, VII, 33, etc. Dans le premier de ces passages, Pindare, après avoir rapporté, sans vouloir y ajouter foi, une histoire injurieuse pour la divinité, discutait ainsi les devoirs et les droits du poëte à l'égard des traditions mythologiques :

« Il est certes bien des merveilles véritables, mais souvent aussi les récits des hommes sont emportés au delà de la vérité par les séduisants mensonges de la fable. La grâce du discours, qui nous rend toutes choses agréables et douces, répand sur ces récits une beauté persuasive, et l'incroyable même y devient digne de foi. Aux jours à venir les témoignages véridiques. Il convient toutefois que l'homme ne prête aux dieux que du bien : moindre alors est la faute. »

3. Clem. Alex., *Strom.*, V. — 4. Id., *Protreptic.* — 5. Id., *Strom.*, V; Euseb., *Præparat. evang.*, XIII, etc.; *Pirith.* fragm., II. — 6. Clem. Alex., *Strom.*, V; Eurip., frag. incert., CLV. Voyez, sur ces divers passages, Valckenaer, *Diatrib. in Eurip. perdit. dram. reliq.*, V.

l'unité, la spiritualité de Dieu, sa puissance créatrice, sa providence, avec ce langage dont on conçoit qu'aient dû s'étonner, se prévaloir les docteurs chrétiens, ne pouvait prendre au sérieux[1] les puissances surnaturelles qui avaient jusqu'alors régné sur le drame, et que des traditions, encore respectées, ne lui permettaient pas d'en bannir. Par déférence pour la coutume et pour l'ordre public, il montrait encore aux spectateurs leurs simulacres consacrés ; il les prodiguait même plus qu'on n'avait encore fait; mais la divinité n'y était plus, et la présence de ces froides idoles ne pouvait produire cette *sainte horreur* que leur idée seule excitait autrefois. Qu'est-ce, en effet, le plus souvent, que les dieux d'Euripide? un personnage de prologue, une machine de dénoûment. Cet office les ravale presque au niveau de ces subalternes du théâtre qui lèvent et baissent le rideau. En vain l'on nous dit, l'on nous répète que leur volonté préside à l'action et la mène à son gré; nous voyons trop qu'il n'en est rien, et que cette merveilleuse influence est ajoutée après coup à des accidents tout fortuits. La foule peut s'y tromper et se payer de ce mensonge littéraire, de ce politique ménagement; mais de plus habiles, pénétrant la pensée du poëte, ne prendront sa mythologie que pour ce qu'il la prend lui-même, pour un cadre convenu, pour une forme commode, tout au plus pour un symbole scientifique, une allégorie morale; ce sera pour eux comme le souvenir d'Esculape à la dernière scène du Phédon.

Qu'Euripide ait fait du merveilleux un tel usage; qu'il lui ait donné un sens pour le vulgaire ignorant, et un autre pour quelques spectateurs choisis ; qu'il ait de cette sorte voulu concilier le devoir du poëte chargé de concourir par son œuvre à une solennité religieuse, et la conscience du philosophe désabusé des vieilles croyances, c'est ce qui a été remarqué, même dans l'antiquité[2], c'est ce que ne permettent pas de nier, et de nombreux

1. Voyez *Andromach.*, 1138; *Ion.*, 445; *Herc. fur.*, 1289, 1313, etc.

2. Lucian., *Jup. tragœd.*, XLI.

passages de ses tragédies, même de celles où il a voulu faire profession d'orthodoxie, ses *Bacchantes*[1] par exemple, et quelques anecdotes de sa vie, souvent citées par les critiques. Le peuple d'Athènes, si indulgent pour les irrévérences d'Aristophane[2], s'offensa plus d'une fois des libertés d'Euripide. Ce qui, dans la comédie, cette vengeance de l'égalité démocratique contre toutes les supériorités, y compris celle des dieux, ne lui avait paru qu'un badinage innocent, l'affecta tout autrement dans la tragédie, où il n'entendait pas qu'on plaisantât des choses sérieuses. Euripide s'étant hasardé à faire proférer par son *Bellérophon* des discours qui semblaient à la fois immoraux et blasphématoires, une grande clameur s'éleva dans tout le théâtre, et on se mettait en devoir de lapider les acteurs, lorsque l'auteur se jeta tout à coup sur la scène, en s'écriant : « Attendez, attendez seulement, il le payera bien à la fin[3]. » Il lui fallut défendre à peu près de même, contre le mécontentement des spectateurs, l'impiété de son *Ixion* : « Je ne lui ai pas, dit-il, laissé quitter la scène, que je ne l'eusse attaché à sa roue[4]. » Une autre fois il eut à changer le premier vers de sa *Ménalippe*[5], que l'on trouva, sans doute à la répétition de l'ouvrage[6], peu respectueux pour Jupiter. Eschyle avait avant lui encouru, à moins juste titre, l'indignation du dévot peuple d'Athènes. Soupçonné d'avoir dans quelques-unes de ses pièces, dans ses *Prêtresses*, ses *Chasseresses*, Τοξότιδες, son *Sisyphe*, son *Œdipe*, son *Iphigénie*, révélé les secrets des mystères, il s'était vu un jour réduit à chercher un asile sur le théâtre même, près de l'autel de Bacchus. Réclamé par l'aréopage, il n'eût point échappé à une condamnation, s'il n'eût prouvé qu'il n'était point initié, ou

1. *Bacch.*, v. 198.
2. Voyez la dissertation de Bœttiger, *Aristophanes impunitus deorum gentilium irrisor*, 1790. (*Opusc.*, p. 64, sqq.)
3. Senec., *Epist.* 115. Cf. *Belleroph.* fragm. — 4. Plutarch., *de Audiend. poet.* — 5. Plutarch., *Amator.* Cf. *Menalipp.* fragm. — 6. Ch. Magnin, *De la mise en scène chez les anciens*, *Revue des Deux-Mondes*, 1839, t. XIX, p. 657.

si, selon d'autres récits, ses juges ne se fussent souvenus qu'il avait reçu d'honorables blessures dans cette même bataille de Marathon, où son frère Cynégire avait si héroïquement péri; si son autre frère Aminias ne fût venu produire pour sa défense le bras qu'avait mutilé le fer des Perses à Salamine[1]. Nous ne sommes pas, nous autres modernes, aussi faciles à scandaliser sur ce sujet que les Athéniens, et nous n'avons pas les mêmes raisons pour prendre contre Euripide la défense de leurs dieux : ces dieux toutefois étaient ceux de la tragédie, et au nom de la religion de l'art il nous est peut-être permis de réclamer contre le rôle insignifiant, équivoque, même dérisoire qu'il leur a donné, supprimant ainsi, avec cette puissance fatale, jusque-là l'âme du drame, l'unité qu'elle imprimait à sa marche et la sombre majesté dont elle l'entourait.

Est-ce donc à dire qu'Euripide ait complétement effacé de ses œuvres la fatalité? Non sans doute, et, pour être juste, il faut se hâter d'ajouter qu'il l'a plutôt déplacée. Eschyle et Sophocle avaient peint les dieux précipitant les mortels dans des malheurs inévitables; Euripide les montra qui leur envoyaient d'invincibles passions. Auparavant, le personnage tragique était mis aux prises avec les obstacles du dehors; il eut désormais à combattre des ennemis intérieurs : c'est dans le cœur même de l'homme que fut transportée la lutte dramatique; les acteurs furent nos facultés elles-mêmes, et le sujet de la pièce cette guerre intestine de la sensibilité et de la raison, aussi ancienne que notre nature, et qui ne finira qu'avec elle.

Ces peintures, qui sont le trait saillant des ouvrages d'Euripide, qui le distinguent de ce qui avait précédé, et lui assurent la gloire d'un génie créateur, ont, je ne sais trop pourquoi, embarrassé les critiques. Ils n'ont pas vu que la liberté morale y est suffisamment attestée, même

1. Aristot., *Ethic.*, *Nicom.*, III, 2; *ibid.*, Eustrat.; Ælian., *Var. hist.*, V, 19; Clem. Alex., *Strom.*, II, 14.

par une résistance impuissante; ils n'ont pas vu que le poëte, en attribuant aux dieux ces entreprises sur la volonté humaine, avait seulement, avec ses imparfaites idées de la divinité, personnifié sous une forme sensible un phénomène intellectuel. Enfin, il leur a échappé que cette nouveauté hardie avait ouvert la route à l'art des modernes; qu'une *Médée*, emportée par la jalousie à des parricides qu'elle déteste, une *Phèdre*, *malgré soi perfide*, *incestueuse*, leur avaient révélé le secret de ces admirables développements, où, par l'artifice des situations, par les crises décisives dans lesquelles elle est successivement jetée, la passion se dévoile tout entière; où du combat qu'elle livre au devoir naissent les émotions les plus vives ou les plus nobles, selon qu'elle succombe ou qu'elle triomphe.

De ces deux sortes d'émotions que chez nous se sont partagées Racine et Corneille, Euripide préféra les premières, qui convenaient sans doute davantage à son génie plus pathétique qu'élevé. Il se plut à représenter l'âme abandonnée, presque sans défense, à d'insurmontables penchants, les séductions du désir, le trouble des sens, la défaillance de la volonté, l'ivresse douloureuse de la passion, le remords, le désespoir. Non-seulement sa muse ne recula pas devant ces peintures qu'Aristophane lui a peut-être trop sévèrement reprochées [1], des egarements d'une Phèdre, d'une Sthénobée, d'une Macarée; il ne craignit point d'exprimer, dans son *Chrysippe*, le honteux amour dont, selon lui, Laïus avait donné le premier exemple [2]. Nul enfin ne produisit sur la scène, avec

1. *Ran.*, 1056; *Nub.*, 1357, etc. — 2. Ælian., *Hist. an.*, VI, 15; Athen., *Deipn.*, XIII; Cic., *Tusc.*, IV, 33, etc. Cf. Valcken., *Diatr. in Eurip. perd. dram. reliq.*, III. Avant Euripide, Eschyle avait lui même touché sans réserve à ce déréglement par quelques traits de ses *Myrmidons* que nous ont conservés les anciens (Plutarch., *Moral.*; Athen., *Deipn.*, XIII; Lucian., *Amor.*, 54) et auxquels Ovide a peut-être fait allusion dans ces vers :

Est et in obscœnos deflexa tragœdia risus,
Multaque præteriti verba pudoris habet;
Nec nocet auctori, mollem qui fecit Achillem
Infregisse suis fortia facta modis. (*Trist.*, II, 409.)

des traits plus vifs et plus pénétrants, la déplorable et effrayante image de la raison abattue, détruite par le malheur [1] : il fut le peintre de la faiblesse humaine, comme avant lui Eschyle et Sophocle l'avaient été de l'héroïsme.

Ce n'est pas qu'à leur exemple il n'ait quelquefois ennobli l'accent de la plainte par le mélange de la dignité et du courage. On peut même dire que jamais il ne s'est montré plus véritablement pathétique que lorsqu'il a pris soin, comme eux, de tempérer l'attendrissement par l'admiration. Cette *Iphigénie*, cette Polyxène [2], cette Macarie [3], qui, dans la fleur de la jeunesse et de la beauté, se dévouent avec une si pénible constance ou un si généreux entraînement, à un trépas prématuré; cette Évadné [4], qui se précipite dans le bûcher de son époux, à qui elle ne veut pas survivre; cette *Alceste*, qui, pour sauver les jours du sien, s'arrache volontairement à toutes les joies de la vie; cette *Andromaque*, qui se livre pour racheter son jeune fils; cette Électre [5], qui oublie ses propres maux pour veiller, avec la tendresse inquiète d'une mère, au chevet d'un frère souffrant et malheureux : voilà des tableaux aussi nobles qu'ils sont touchants. On ne saurait s'y arrêter sans qu'avec les larmes amères que fait répandre l'aspect du malheur, ne se confondent aussitôt ces larmes plus douces qu'on ne peut retenir devant les représentations du beau moral.

Les impressions que laissent dans l'âme les tragédies d'Euripide ne sont pas toujours aussi pures; plus souvent il la tourmente et la torture par l'insupportable excès des misères et des lamentations. La prétention d'émouvoir se trahit même chez lui par l'emploi facile et vulgaire de moyens tout matériels : ce sont des vieillards, arrivés au dernier terme de la décrépitude, qui se traînent avec peine sur la scène et semblent tout près d'exhaler leur vie avec leurs sanglots; ce sont des malheureux livrés aux

1. Longin., *Subl.*, XIII.
2. *Hécube*. — 3. *Les Héraclides*. — 4. *Les Suppliantes*. — 5. *Oreste*.

angoisses du besoin, aux souffrances de la maladie, aux vertiges du délire; ce sont des héros qui croiraient manquer à leur infortune, s'ils ne se présentaient couverts de haillons et de sales lambeaux!

Ce pathétique grossier qui s'adresse aux sens plus qu'à l'esprit, et qui, pour être d'un succès assuré au théâtre, n'en est pas plus digne de l'art, fut souvent tourné en ridicule par Aristophane avec son ingénieuse bouffonnerie. Ainsi, dans ses *Acharniens*, il introduit un pauvre homme, accusé devant le peuple, et qui, cherchant les moyens de toucher son juge, imagine d'aller trouver le peintre des douleurs de *Télèphe*, et de lui emprunter quelque pièce bien déchirée, bien lamentable de cette friperie dramatique tant de fois reproduite aux yeux des Athéniens, et qui n'a pas encore lassé leur sensibilité.

Euripide a rencontré de plus graves, de plus sévères censeurs : c'est à lui probablement que s'en prend Platon, c'est à lui qu'eût dû s'en prendre Cicéron, lorsque, bien différents d'Aristote, qui trouve le héros tragique digne d'indulgence quand il succombe à la douleur en lui résistant[1], ils reprochent à la tragédie d'amollir, d'énerver les courages par la continuelle peinture de héros qui souffrent et se plaignent[2]. Eschyle et Sophocle avaient aussi étalé sur la scène de grandes infortunes, de grandes douleurs; mais c'était pour faire ressortir, par le contraste, l'image d'une constance au-dessus des accidents du sort. Le pathétique n'avait été que leur point de départ; il devint pour Euripide le but même. Ici se découvre dans toute son étendue la révolution que le génie divers des poëtes, le goût changeant des spectateurs, ou plutôt cette marche fatale qui préside au développement des arts, amenèrent alors dans la tragédie. Lorsque, après avoir travaillé à élever les âmes, elle ne se proposa plus que de les remuer, de les attendrir, on vit bientôt succéder dans ses œuvres, à la grandeur impo-

1. *Ethic., Nicom.*, VII, 8. — 2. Plat., *de Republ.*, III, X.; Cic., *Tusc.*, II, 7-12.

sante des proportions, à l'idéale beauté des formes, la vivacité de l'expression : au lieu des nobles images de l'humanité agrandie, on eut la copie fidèle de la réalité : les demi-dieux, dépouillés de cet éclat fantastique qui les séparait des mortels, descendirent à leur niveau, et, par le partage de nos faiblesses comme de nos misères, se confondirent dans la foule commune; pour emprunter l'expression du plus exact et du plus ingénieux interprète du théâtre antique[1], « ils quittèrent leur cothurne et marchèrent tout simplement sur la terre. » Sophocle, qui, dans quelques mots profonds qu'on nous a conservés, nous a laissé comme une histoire abrégée de la tragédie grecque, put dire avec vérité : « J'ai peint les hommes tels qu'ils devraient être; Euripide les peint tels qu'ils sont[2]. » Lui-même aurait été dans cette voie le précurseur d'Euripide, s'il était vrai, comme on le lui fait encore dire[3], qu'après s'être d'abord amusé, en jeune homme, à reproduire la pompe et l'élévation d'Eschyle, après s'être ensuite appliqué à l'artifice de la composition, il eût fini par rechercher surtout, dans des ouvrages d'une troisième manière, la vérité des mœurs, la moralité de la peinture.

Ainsi vont les arts et l'esprit humain qui les produit. On commence par des compositions simples et gigantesques : bientôt leurs traits rudes et démesurés se règlent, s'adoucissent; elles deviennent des modèles achevés d'élévation et de pureté : enfin arrive, par un progrès inévitable, cette brillante décadence, où la grandeur et la beauté font insensiblement place à la recherche de l'effet, à la vérité de l'imitation. Cela est naturel; cela est nécessaire. A mesure que les intelligences s'éclairent, elles sont moins capables d'enthousiasme; elles préfèrent à la poursuite du merveilleux et de l'idéal la

1. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, leçon Ve. — 2. Aristot., *Poet.*, XXV. Cf. III. — 3. Plutarch., *de Profect. in virtut. sent.*, VII. Voyez, sur le sens de ce passage, les notes de Xylander et de Reiske, dans le *Plutarque* de ce dernier, t. VI, p. 294.

conquête plus prochaine et plus sûre du réel, de l'ordinaire.

Ce temps de l'expression est venu pour la poésie, comme pour la philosophie celui de l'analyse. Sans doute, dans cette Grèce où les beaux-arts étaient nés à la fois et comme d'eux-mêmes; où, soustraits à toute influence étrangère, ils se développaient ensemble par leur propre vertu et selon les lois de l'humanité; où on les voyait marcher de front, du même pas, et se tenant par la main, ainsi que le chœur des Muses dans une peinture célèbre, il en dut être pour tous comme pour la tragédie. Le critique que je citais tout à l'heure, et que, sans le citer toujours, j'ai suivi souvent, parce que, dans un sujet qu'il a tant éclairci, il est souvent impossible de dire mieux, et difficile de dire autrement, a établi entre les divers âges de la statuaire des Grecs et ceux de leur tragédie un rapprochement qu'on ne peut omettre. Phidias, avec ses fortes et sublimes images de la divinité, lui représente Eschyle; Polyclète, par la régularité, par l'harmonie des proportions, lui semble répondre à Sophocle; enfin Lysippe et Euripide complètent ce parallèle; il lui paraît que tous deux, dans leurs *imitations animées*, se sont appliqués à *exprimer le charme du mouvement et de la vie*, plutôt *que le calme pur et solennel des figures idéales*.

Gloria Lysippo est animosa effingere signa[1].

Euripide, en effet, n'oublie rien pour séduire; en même temps qu'il ébranle et trouble les sens par le pathétique, il prend soin de les flatter par la naïveté et par la grâce. Souvent, aux dépens du caractère ou de la situation, il appuie à dessein sur des traits de mœurs; il peint l'âge, le sexe, le pays, la profession, plutôt que l'action et le personnage; le sujet s'efface presque sous cette brillante broderie, qui le cache en le parant.

1. Propert., *Eleg.*, III, IX, 9. Cf. Cic., *de Clar. orat.*, XVIII; Quintil., *Inst. orat.*, XII, 10.

Son penchant le portait visiblement vers ces peintures générales : il semble qu'Horace lui ait emprunté, autant qu'aux drames de Térence et à la Rhétorique d'Aristote, les traits sous lesquels il trace, pour servir de modèle aux poëtes dramatiques, le portrait des quatre âges. Une chose fort remarquable, c'est qu'il y laisse paraître le plus souvent une intention satirique, assez étrangère à l'esprit de la tragédie, et même quelquefois contraire à l'effet particulier qu'il veut produire. Ainsi aux nobles images de la vieillesse il mêle complaisamment celles de la caducité, avec ses animosités et ses bravades, sa raison défaillante et ses longs discours. Une matière sur laquelle la verve amère et moqueuse du poëte ne s'épuise pas, ce sont les défauts du sexe. Même dans ceux de ses ouvrages où il le représente sous le plus noble et le plus touchant aspect, il se montre encore, par quelques traits, comme on l'appelait, et comme l'a représenté Aristophane[1], l'ennemi des femmes[2]. On a cru que des chagrins domestiques l'avaient aigri contre elles[3]. Il est certain que ces invectives décéleraient à leur égard un ressentiment profond, si elles ne témoignaient encore plus, comme il est arrivé quelquefois, d'un cœur trop sensible à leur attrait[4], et qui s'indigne de sa faiblesse. Rousseau leur a dit bien des injures, pour se punir de les aimer ou plutôt pour s'en empêcher. Il en était de même d'Euripide : « Euripide, disait Sophocle, hait les femmes, mais dans ses tragédies[5]. »

Cette disposition d'Euripide à saisir les caractères généraux de la nature humaine et à la prendre de préférence

1. Voyez, entre autres, *Thesmophor.*
2. Μισογύνης. Voyez cependant, fragments du *Phryxus* et de la *Ménalippe*, certains passages où cette aversion semble se démentir ; un surtout, publié pour la première fois en avril 1832, dans le *Journal des Savants*, par M. Rossignol, où, selon la traduction du savant éditeur, *Ménalippe* s'exprimait ainsi : « C'est en vain que la censure des hommes lance ses traits impuissants contre les femmes, et cherche à les décrier; les femmes sont meilleures que les hommes, c'est moi qui vous le dis. »
3. A. Gell., XV, 90. — 4. Athen., *Deipn.*, XIII. — 5. Id., *ibid.*; Stobée, *Serm.*

par ses mauvais côtés, l'amenait à son insu, en dépit de la tragédie, vers un genre qui n'existait pas encore, et qui dut beaucoup à ses exemples. On peut le regarder comme le précurseur et presque comme le créateur de la comédie nouvelle, de celle qui, à la satire des personnes, substitua décidément la satire des mœurs. Ceci n'est point une conjecture : c'est Quintilien[1] qui nous apprend que Ménandre, quoique dans une carrière différente, suivit les traces d'Euripide. Diphile et Philémon, comiques de la même école, ne l'admiraient pas moins : l'un l'appelait « un poëte d'or », l'autre disait ou faisait dire à un de ses personnages, peut-être à cet admirateur fanatique d'Euripide, à ce *Phileuripide*, souvent montré sur cette scène, et dans des pièces de ce titre[2] : « Si j'étais sûr que les morts, comme certaines gens le prétendent, eussent encore du sentiment, j'irais me pendre aussitôt, afin de voir Euripide[3]. » Cet enthousiasme a une teinte d'extravagance qui peut en rendre la sincérité suspecte. Mais le fait général de l'admiration reconnaissante des poëtes de la nouvelle comédie pour Euripide, leur modèle et leur maître, n'en est pas moins évident[4]. Ainsi de ses fautes mêmes est sortie une inspiration féconde à laquelle se sont renouvelées la tragédie et la comédie, et qui s'est fait sentir jusqu'aux modernes. *Heureuses fautes*, pouvons-nous dire, auxquelles nous devons quelque chose de Racine et de Molière !

Toutes n'ont pas cette excuse, et il en est, au contraire, que nous aurions le droit de blâmer doublement,

1. *Inst. orat.*, X, I.
2. Voyez Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 287, 341, 417, 474.
3. Thom. Magist., *Vit. Eurip.*
4. Les rapports de la tragédie d'Euripide avec la nouvelle comédie ont souvent attiré l'attention de la critique. Voyez, dans ces dernières années, une dissertation de M. Moncourt : *De parte satyrica et comica in tragœdiis Euripidis*, 1851, et, plus récemment, les deux Mémoires sur Ménandre, couronnés en 1853 par l'Académie française, et publiés, l'un, celui de M. Benoît, en 1854, sous ce titre : *Essai historique et littéraire sur la comédie de Ménandre;* l'autre, celui de M. G. Guizot, en 1855, sous ce titre : *Ménandre, étude historique et littéraire sur la comédie et la société grecques.*

puisque, altérant la beauté des compositions d'Euripide, elles ont encore servi, non pas assurément de modèle, mais du moins de prétexte et d'autorité au système antidramatique de Sénèque, et que, transmises par cette voie à notre indiscrète imitation, elles ont exercé sur les premiers développements de notre tragédie une fâcheuse influence. On comprend que je veux désigner ici cette funeste manie de discourir et de moraliser, qui porte Euripide à faire de ses personnages, quelquefois contre toute convenance[1], des philosophes et des sophistes, et, dans ses meilleures pièces, à remplacer le débat animé des passions par les formes de l'argumentation et du plaidoyer, à l'interrompre par de longues digressions oratoires[2], à partager symétriquement son dialogue, tantôt en harangues prolongées qui se suivent et se répondent, tantôt en répliques rapides et concises, où, comme dans une sorte d'escrime, la maxime pare et repousse la maxime. Sénèque, qui offre la charge de cette manière, peut servir du moins à faire comprendre combien elle est contraire à l'art. Euripide n'avait pas impunément écouté les leçons du fameux Prodicus; il n'écrivait pas impunément pour un peuple épris des luttes de la parole, et qui retrouvait volontiers sur la scène les artifices de la tribune et du barreau, les subtilités de l'école, ses orateurs,

1. C'est le mot d'Aristote (*Poet.*, XV) au sujet de discours philosophiques prêtés à une femme sans lettres, Ménalippe (voy. *Menalipp.*, fragm. XXII. Cf. Dionys. Hal., *Rhet.*, IX, II); c'est celui d'un scoliaste (*Alcest.*, 780) sur des développements de ce genre attribués à Hercule et à Hercule ivre! On en pourrait dire autant de quelques passages du rôle d'*Hécube*, dans la pièce de ce nom (Theon., *Progymn.*), de l'argumentation de Jocaste sur les avantages de l'égalité dans les *Phéniciennes*, v. 535 sqq., et surtout de cette scène fameuse et souvent citée (Plat., *Gorg.*; Cic. *ad Herenn.*, II, 27; *de Invent.*, I, 50; *de Orat.*, II, 37; *de Republ.*, I, 18; Horat., *Epist.* I, XVIII, 41; A. Gell., X, 22; D. Chrys., *Orat.*, LXXIII, etc.) de l'*Antiope*, où Amphion et Zéthus passent d'une dispute sur la musique à une autre sur la philosophie. (Voyez la restitution de ce morceau singulier, chez Valckenaer, *Diatr. in Eurip.*, VII, VIII. Consultez aussi J. A. Hartung., *Euripid. restitut.*, 1844, t. II, p. 415 sqq.; F. G. Wagner, *Eurip. fragm.*, éd. F. Didot, 1847, p. 661 sqq.; H. Weill, articles sur l'*Antiope* d'Euripide, insérés en 1847 dans le *Journal général de l'instruction publique*, t. XVI, p. 850, 858 et suiv.)
2. Dionys. Hal., *de Vet. Script.*

ses avocats, ses sophistes. Sans doute les discours prêtés par lui à des personnages de l'âge héroïque sont quelquefois la satire de l'abus que faisaient du raisonnement et de la parole, pour corrompre les esprits, quelques-uns de ses contemporains ; mais il n'échappe pas toujours lui-même à la contagion de ce qu'il censure. Sans doute il montre, dans ces hors-d'œuvre d'éloquence et de philosophie, une grande dextérité d'esprit, un art ingénieux, et qu'il met constamment au service des plus nobles doctrines morales; il a mérité, j'en conviens, d'être appelé le *Philosophe du théâtre*[1], et d'y attirer parfois, soit, comme on l'a cru[2], à ce que nous appellerions les répétitions de ses pièces, soit aux représentations dans les jeux dramatiques d'Athènes et même dans ceux du Pirée[3], Socrate, qui d'ailleurs ne se souciait guère de tragédies; Socrate, qu'on a quelquefois dit son maître, mais qui, plus jeune que lui d'environ douze ans, ne pouvait guère être que son condisciple à l'école d'Anaxagore, que son ami, et dont la malignité des poëtes comiques se plaisait à faire, par des insinuations au fond fort honorables,

1. Vitruv., VIII, 1; Athen., *Deipn.*, IV, XIII; Sext. Emp., *Adv. Gramm.*, I; Clem. Alex., *Strom.*, V; Euseb., *Præparat. evang.*, X, etc. Dion Chrysostome, dans un de ses discours (*Orat.*, XVIII, *de dicendi exercitio*), explique par cette raison sa préférence pour Euripide.

2. Bœttiger, *Quid sit docere fabulam*, Weimar, 1795; *Opusc.*, p. 294; Ch. Magnin, *De la mise en scène chez les anciens* (*Revue des Deux-Mondes*, 1840, t. XXII, p. 285). Cf. Cic., *Tusc.*, IV, 29.

3. Ælian., *Var. hist.*, II, 13. Xénophon (*Hist. græc.*, II, IV, 32; cf. Thucyd., VIII, 93) nous apprenant d'autre part l'existence d'un théâtre au Pirée, précisément à cette époque Démosthène, (*in Mid.*) parlant des fêtes de Bacchus célébrées annuellement au Pirée par des spectacles et comiques et tragiques, Valckenaer était peu fondé à prétendre (*Diatrib. in Eurip.*, II) que les représentations dramatiques mentionnées par Élien ne le sont par aucun autre auteur, et à contester la correction du passage. Ajoutons que ce n'est point là un fait isolé. Certains bourgs de l'Attique avaient leur théâtre : nous aurons occasion de parler de celui de Colyttus, où Eschine mérita le titre que lui donna Démosthène (*de Cor ;* cf. Hesych.), « d'Œnomaüs de village ». Sur ces théâtres, qui n'étaient pas les seuls, on représentait des tragédies, lors des Dionysiaques appelées rurales, dont le babillard des Caractères de Théophraste (*Charact.*, III) fixe l'époque au mois de Posidéon. Voyez, plus haut, page 12, note 2.

presque son collaborateur[1]. J'ajoute qu'il n'a pas moins mérité que Quintilien[2] le proposât à l'étude des jeunes orateurs comme un excellent modèle de l'art de convaincre et de persuader. Ces éloges toutefois renferment une censure : ce qu'approuvent la philosophie, la dialectique et la rhétorique, la poétique du théâtre peut justement le condamner; des beautés qui ne sont point dramatiques, ne sont dans le drame que des défauts; et quoi de moins dramatique que de plier aux lois du raisonnement, à la méthode oratoire, la passion de sa nature si involontaire et si libre, qu'il faut abandonner, au contraire, à sa fougue et à ses écarts?

Les moralités d'Euripide, dont un si grand nombre, au sens, au tour frappants, nous sont parvenues avec les pièces qu'elles décoraient, ou même sans elles; qui attestent une si grande connaissance de la société, de la nature humaine, une philosophie, une religion si élevées; pour lesquelles Plutarque a dit de lui, qu'il était habile à connaître les maladies du corps politique[3]; à qui il a dû l'honneur d'être déclaré, par la Pythie, plus *sage* que Sophocle et moins *sage* seulement que Socrate, le premier des hommes en *sagesse*[4]; que saint Clément d'Alexandrie, avec d'autres auteurs chrétiens, a louées plus encore, en les rapprochant du langage des Écritures, en y

1. *Vit. Eurip.*; Diog. Laert., II, 18. On a pensé cependant que, lorsque Platon fait dire à Socrate, dans le *Ménon*, d'une pensée plus spécieuse que juste : « Elle a je ne sais quoi de tragique, » ce pouvait être une allusion à certaines sentences d'Euripide (voyez *Œuvres de Platon*, trad. par V. Cousin, t. VI, p. 157). Ailleurs, dans le *Théagès*, dans le livre VIII de la *République*, Socrate, par une méprise qu'il n'eût peut-être pas commise lui-même, reproche avec sévérité à Euripide une sentence dont Sophocle est réellement l'auteur (voyez *ibid.*, t. V, p. 247; IX, 179, 180). On peut penser que la fameuse distinction de l'*Hippolyte*, entre le serment de la langue et celui de l'âme, n'est pas oubliée dans ces citations, ces allusions malignes, qui, malgré l'amitié de Socrate pour Euripide, ne manquent pas de vraisemblance. Elle est rappelée par trois fois, dans le *Thééthète*, dans le premier *Alcibiade*, dans le *Banquet* (voyez *ibid.*, t. II, p. 72; V, 49; VI, 291.

2. *Inst. orat.*, X, I.

3. *Vit. Syll.*, IV. — 4. Suid., v. Σοφός. Cf. schol. Aristoph., *Nub.*, 144; Xenoph., Plat., *Apolog. Socrat.*

voyant comme un pressentiment de la foi nouvelle, au sein du paganisme[1]; ces moralités, une des meilleures parts de sa gloire littéraire, alors même que la vérité dramatique n'en avoue pas l'introduction trop fréquente, ont été l'objet d'un reproche fort sérieux : on les a accusées d'être quelquefois contraires à la morale. Je crois qu'on peut les défendre et les justifier. Ce n'est pas la faute du poëte si la forme sentencieuse de quelques maximes perverses leur fait attribuer un sens absolu qu'il n'a point prétendu leur donner. Où en serait-il, si on le rendait responsable des mauvais principes de ses personnages? On pourrait donc aussi lui demander compte de leurs méchantes actions. Il suffit que ces traits d'une morale condamnable dont se sert la logique ordinaire des passions, et qu'on ne peut, par ce motif, interdire à l'imitation dramatique, soient d'ailleurs corrigés par l'esprit général de l'ouvrage. Or, c'est ce qu'on peut dire en faveur d'Euripide, et ce que lui-même eut occasion de faire valoir pour sa défense, lorsqu'un certain Hygiénon l'accusa juridiquement d'impiété[2] pour ce vers sentencieux de son *Hippolyte :*

La bouche a juré, mais non pas l'âme[3].

Cette espèce de réserve, de restriction mentale, que Pascal se fût applaudi de rencontrer dans les tragédies de collége des Jésuites, est sans doute, quoi qu'en ait dit Cicéron[4], d'une bien mauvaise morale. Mais Hippolyte, à qui elle échappe dans un mouvement d'impatience contre d'importunes sollicitations, se réfute lui-même, à la fin de la pièce, en mourant pour garder son serment.

1. Clem. Alex., *Strom.*, V; *Protreptic.* Cf. Euseb., *Præparat evang.*, etc. — 2. Arist., *Rhet.*, III, 15.
3. *Hipp.* 608. Balzac, qui cite en le condamnant ce vers d'Euripide (*le Prince*, ch. xxv), le traduit ainsi :

J'ai juré de la langue et non pas de l'esprit.

4. *Off.*, III, 29. Bayle (art. *Euripide*) préfère avec raison la manière dont le scoliaste explique ce que le poëte fait dire à Hippolyte, l'entendant de son ignorance quant à l'objet du serment qu'on lui a surpris, et par suite, de la nullité de ce serment.

César, au rapport de Cicéron[1], avait sans cesse à la bouche ce passage des *Phéniciennes :*

Si l'on peut violer la justice, c'est pour régner : en tout le reste, il faut être juste[2].

« Coupable Etéocle, s'écrie Cicéron; ou plutôt, coupable Euripide, qui excepte précisément le plus grand de tous les crimes! »

Mais n'en déplaise à l'auteur des *Offices*, qui fait cette exception? Est-ce Euripide ou plutôt Etéocle[3]? Cette criminelle ambition n'est-elle pas blâmée dans tout le cours de la pièce? Ne trouve-t-elle pas, au dénoûment, sa punition? Et s'il arrive au poëte dramatique, qui doit et peut tout exprimer, de produire sur la scène la morale des méchants, ne poursuit-il pas sans relâche, comme Socrate, ceux qui en usent, et notamment ces orateurs sans conscience, fléaux de la place publique et du barreau, qui corrompent le peuple[4] et pervertissent la justice[5]?

On ne peut donc, je pense, appliquer à Euripide cette règle posée par Bayle[6] : « Il est bien certain que l'auteur d'une tragédie ne doit point passer pour croire tous les sentiments qu'il étale; mais il y a des affectations qui découvrent ce qu'on doit mettre sur son compte. » Je ne trouve point chez l'auteur de l'*Hippolyte* et des *Phéniciennes* trace de ces affectations; mais je conviens aussi que W. Schlegel n'a pas tout à fait tort de dire au sujet de la citation de César : « Celui qui citait une pareille

1. *Off.*, III, 21. — 2. *Phœniss.*, 524. Cf. Plutarch., *Vit. Nic. Crass. compar.*
3. Cicéron lui-même serait de cet avis si on lisait, par une transposition bien facile et bien naturelle, qu'a proposée M. Boissonade : « Capitalis Euripides, vel potius Eteocles. » D'autres critiques ont voulu effacer ces mots « vel potius Euripides » qui sont peut-être la réflexion de quelque lecteur, de quelque copiste.
4. *Hec.*, 252; *Orest.*, 890; *Hippolyt.*, 487; *Troad.*, 967; *Bacch.*, 266; *Suppl.*, 413; fragm. *Pirith.*, VI; *Rhadamanth.*, I, 5.
5. *Hec.*, 1164; *Phœniss.*, 526; *Ion*, 831; *Med.*, 577.
6. Art. *Eschyle*. Voyez encore l'article *Euripide*, où il est dit : « Il est absurde d'imputer à l'auteur d'une tragédie les sentiments qu'il fait débiter par ses personnages. »

maxime, prouvait assez combien elle pouvait être dangereuse. » Il n'est point, en effet, sans danger de prêter à une pensée coupable, par un tour sentencieux, l'apparente autorité d'une vérité générale, et de préparer ainsi des axiomes commodes aux apologies du crime.

Ces apologies ne manquent point chez Euripide, et quand la morale les absoudrait toujours, elles seraient quelquefois condamnées par la vraisemblance dramatique. Il a des personnages qui étalent assurément avec trop de complaisance et proclament avec trop d'orgueil leur bassesse et leur méchanceté. L'égoïsme et le vice ont aussi leur pudeur, et les secrets honteux du cœur n'arrivent pas si facilement sur les lèvres. Ces personnages montrent en outre une scélératesse qui n'est pas toujours nécessaire, et c'est ce qu'Aristote appelle des mœurs gratuitement mauvaises [1]. Il est rare qu'on soit plus méchant qu'on n'a besoin de l'être.

Si Euripide manque trop souvent dans ses scènes aux convenances théâtrales, ce défaut devait surtout se montrer dans ses chœurs, d'une belle poésie sans doute, mais faiblement rattachés à l'action et qui lui restent même quelquefois complétement étrangers [2]. Le chœur, ce fondateur de la tragédie grecque, qui en était dans l'origine l'unique acteur, qui longtemps s'était maintenu au rang des principaux personnages, qui, lors même qu'il n'agissait pas, était encore sur la scène l'interprète des pensées secrètes du poëte et comme le démonstrateur de son œuvre, le chœur était bien déchu de son antique importance : ce n'était plus qu'un témoin incommode, dont la présence continuelle nuisait à la vraisemblance du drame; on l'y souffrait par habitude, comme ces fa-

1. *Po t.*, xv, xxv. Cf. Dionys. Hal., *de Vet. script.*
2. Arist., *Poet.*, xviii. Un critique un peu partial pour Euripide, l'auteur de l'*Euripides restitutus*, J. A. Hartung, t. II, p. 359, de son livre, efface de ce passage d'Aristote la différence qui y est marquée entre Euripide et Sophocle quant au bon emploi du chœur, et, au moyen d'une correction qu'on peut trouver arbitraire, oppose la pratique de l'un et de l'autre à celle d'Agathon et des poëtes tragiques qui ont suivi.

miliers disgraciés, qu'on ne renvoie pas, mais auxquels, par un froid accueil et des manières indifférentes, on fait sentir qu'ils sont de trop.

Une chose fort ordinaire à Euripide, et que Sophocle ne se permit que fort rarement, par exemple dans son *Hipponoüs* [1], c'est de se servir du chœur, comme les poëtes comiques dans leurs parabases, pour entretenir le public, non pas du sens caché de ses tragédies, ainsi qu'on faisait avant lui, mais de sa personne et de ses affaires. Il le chargeait familièrement de ses commissions, et cela avec si peu de mystère, qu'il lui est une fois arrivé, dit-on [2], dans sa *Danaé*, faisant parler une troupe de femmes, d'employer, par inadvertance, des terminaisons masculines, parce qu'en effet c'était alors lui qui parlait.

En plus d'une occasion, il ne s'est pas fait scrupule d'introduire dans ses tragédies, particulièrement, nous le verrons, dans ses *Phéniciennes*, dans son *Électre*, la satire et même la parodie de ses rivaux; il les a aussi, comme eux, très-souvent [3] tournées à la louange de sa patrie, et mêlées d'allusions aux conjonctures présentes, mais d'une manière moins indirecte, et par là moins ingénieuse. Ses *Héraclides*, ses *Suppliantes*, sont trop visiblement, avec des sujets fabuleux et sous des noms anciens, des tragédies de circonstance, et l'on trouve des intentions de ce genre jusque dans son *Andromaque*.

Des productions où se confondaient tant de desseins différents, qui se mélangeaient de politique, de critique littéraire, de morale, de philosophie, de rhétorique, ne pouvaient échapper à quelque incohérence; brillantes par les détails, elles devaient pécher par l'ensemble. Ce n'est pas que, sous le rapport de la composition, Euri-

1. Poll., IV, c. 16, § III. — 2. Id., *ibid.*
3. Trop souvent pour en rappeler ici les exemples qui s'offriront à nous dans l'analyse de presque toutes ses tragédies. Le plus frappant est peut-être une tirade, d'ailleurs fort belle, de son *Érechthée*, insérée par l'orateur Lycurgue dans le discours contre Léocrate (Cf. Plutarch., *de Exsil.*); la suite de ce chapitre nous offrira l'occasion de la citer.

pide ne mérite que des éloges : en cela, comme en tout le reste, il a cherché à innover. L'épuisement des sujets, bornés dans leur nombre, et tant de fois traités, l'y eût forcé, quand il n'y aurait pas été poussé par son génie. On voit qu'il veut sortir de la simplicité primitive : il multiplie les personnages, les incidents, les tableaux ; il cherche à éveiller la curiosité, à frapper l'imagination, à ébranler les sens; il a même inventé une sorte de fable toute nouvelle, en réunissant, comme dans son *Hécube* et ses *Troyennes*, ses *Phéniciennes* et son *Hercule furieux*, dans un même cadre et sous un même aspect, par l'unité d'un personnage principal et d'une idée dominante, plusieurs actions diverses. Mais on doit dire aussi que la répétition monotone des mêmes moyens et des mêmes effets, la disposition arbitraire, fortuite, invraisemblable, imprévoyante de l'intrigue, les prologues postiches, les dénoûments à machine qui viennent à point nommé sauver l'auteur avec ses personnages, tant de défauts trop visibles et trop fréquents chez Euripide, justifient, plus qu'il ne faudrait, cet arrêt d'Aristote, « qu'il n'est pas toujours heureux dans la conduite de ses pièces[1]. »

Aristote aussi l'a proclamé *le plus tragique des poëtes*[2], et par cette expression, qu'il faut entendre dans un sens restreint, mais assez vaste encore, il a loué dignement ce pathétique admirable qui efface toutes les imperfections d'Euripide, et suffirait à sa gloire.

Son style eut naturellement les vices et les mérites de la pensée qu'il traduisait. Aristophane y a relevé, sans doute avec justice, quoique avec malignité, une mollesse trop efféminée, trop de parure et en même temps trop de négligence. Quelques modernes, très-bons juges, se sont plaints des mêmes défauts, plus peut-être que des modernes n'en ont le droit[3]. Quoi qu'il en soit de ces critiques, on ne peut méconnaître dans sa poésie le caractère même que nous avons attribué à ses ouvrages et que nous résumons ici en deux mots, une expression touchante et noblement familière[1].

1. *Poet.*, XIII. — 2. *Ibid.* — 3. W. Schlegel, *Cours de Littérat. dram.*, leç. V, trad. franç., t. I, p. 239; God. Hermann, *Præfat. ad Euripid. Hecub.*, Lipsiæ, 1800, p. LVI, LXII; *Animadvers. ad Hecubam*, p. 143; Bœckh., *Græc. trag. princ.*, XXIV, p. 307, etc.

Cette poésie ravissait les Grecs; elle balançait dans leur admiration l'incontestable supériorité des tragédies de Sophocle. Le récit plaisant que fait Lucien, au début de son traité sur la manière d'écrire l'histoire, de la maladie d'Abdère, en serait tout seul une preuve. Il raconte que, sous le règne de Lysimaque, un comédien fameux de ce temps, nommé Archélaüs, joua devant les Abdéritains l'*Andromède* d'Euripide. La tragédie était touchante, l'acteur véhément et pathétique; de plus, on était au cœur de l'été, et il faisait grand chaud. Tout le public fut saisi, au sortir du théâtre, d'un mal violent dont le principal symptôme était des plus bizarres : ils se promenaient à grands pas, gesticulant et déclamant; toute la ville était pleine d'acteurs maigres et pâles qui s'écriaient comme Archélaüs dans la tragédie :

« Amour, tyran des hommes et des dieux ! »

leur imagination était obsédée du souvenir enchanteur d'Andromède et du fantôme ailé de Persée. Cette folie tragi-comique ne finit, dit Lucien, qu'au retour de l'hiver.

On n'est pas, en conscience, obligé d'ajouter foi à cette histoire, quoiqu'elle ait pour garant, outre l'autorité de Lucien, un récit d'Eunape, assez récemment découvert et publié en Italie[2]; mais il nous est permis de la recueillir comme un témoignage favorable à Euripide. Cette *tragédomanie*, cette *euripidomanie*, Lucien les prête, dans d'autres ouvrages[3], au roi des dieux Jupiter, au philosophe Ménippe, à lui-même, attestant ainsi, par cet usage bouffon des vers du grand poëte, le long empire qu'il garda sur les imaginations.

Il ne manque pas, du reste, de témoignages plus sé-

1. Arist., *Rhet.*, III, 2.
2. Eunap, XXIX, *Scriptorum veterum nova collectio*, etc., A. Maï, 1827, t. II, p. 274. — 3. *Jupit. tragœd.; Necyomant.; Piscat.*

rieux, et dans le nombre je choisis comme les plus intéressants les anecdotes suivantes rapportées par Plutarque[1].

Un vaisseau de la ville de Caunus en Carie, poursuivi par des corsaires, s'était réfugié dans un port de la Sicile. Les habitants refusèrent d'abord de le recevoir; mais, ayant demandé aux passagers s'ils savaient des vers d'Euripide, sur leur réponse affirmative, ils laissèrent entrer le vaisseau.

Quelque temps après la déroute des Athéniens en Sicile, cette déroute sur laquelle nous avons d'Euripide quelques vers élégiaques[2], des soldats de l'armée vaincue, de retour dans leur patrie, vinrent remercier le poëte de leur avoir conservé la vie et la liberté. Errants dans la campagne, sans nourriture, ou réduits en esclavage, ils avaient obtenu, les uns des secours, les autres leur affranchissement, en récitant aux passants et à leurs maîtres quelques vers des tragédies d'Euripide.

Il fut donné à ce grand poëte de sauver, quelque temps après sa mort, sa patrie elle-même. Lorsque Athènes fut prise par Lysandre, on proposa dans le conseil des alliés de réduire en servitude ses habitants, de raser ses édifices, et de faire de tout le pays un lieu de pâturage pour les troupeaux. Ce conseil fut suivi d'un festin où se trouvèrent tous les généraux : or il arriva qu'un musicien de Phocée, qui y fut appelé, y fit entendre, soit par hasard, soit à dessein, quelques vers où Euripide avait retracé l'abaissement d'*Électre*, réduite par Égisthe à la condition des esclaves et précipitée d'un palais dans une chaumière[3]. Les convives, émus par cette peinture touchante du malheur, par son rapport frappant avec l'humiliation d'Athènes, enfin par la gloire de cette ville qui avait produit de si beaux ouvrages et de si grands hommes et qu'ils allaient détruire, renoncèrent à user si cruellement du droit de la victoire[4].

1. *Vit. Nic.*, XXIX; *Vit. Lysand.*, XV. — 2. Plutarch., *Vit. Nic.*, XVII.
3. *Électr.*, v. 166. — 4. Philostrate, *Vit. Sophist. Crit.*, accuse d'avoir poussé Lysandre à cet acte de barbarie Critias, que nous rencontrerons bientôt lui-même parmi les poëtes tragiques d'Athènes.

Ainsi, dans cette contrée toute poétique, dont les fabuleux législateurs avaient bâti les premières villes au son de la lyre, et les avaient policées par des chansons, où l'historique Solon avait parlé en vers sur la place publique[1], la poésie se mêlait aux intérêts les plus sérieux de la vie et s'asseyait dans les conseils mêmes de la politique et de la guerre. La poésie d'Euripide n'était point belliqueuse comme celle d'Eschyle; elle ne remplissait pas les âmes de la fureur de Mars, selon l'expression d'Aristophane[2]; elle ne servit de rien aux conquêtes et à la défense d'Athènes : mais si, par une douceur mélancolique, elle désarma ses farouches vainqueurs et la préserva de l'asservissement et de la ruine, jamais poésie fut-elle couronnée d'une gloire pareille ?

Peu de temps avant, deux tombeaux avaient été successivement élevés : le premier à Euripide, dans la Macédoine, où il était allé mourir, par le roi Archélaüs, protecteur de ses derniers jours, et qui, refusant ses restes aux instances du peuple athénien, le condamnant, par ce refus, à ne les honorer que d'un cénotaphe, que des regrets, des protestations d'une inscription funèbre, les avait lui-même fait ensevelir dans un magnifique monument[3]; le second à Sophocle, sur la terre de sa patrie, qu'il ne lui avait pas fallu, comme à Euripide, comme à Eschyle, abandonner; dans le bourg de Décélie, où reposaient ses pères et où Lysandre, qui l'occupait et s'y était fortifié, averti dans un songe par Bacchus lui-même, dit la légende du poëte, avait laissé paisiblement transporter sa dépouille[4]. Ces deux tombeaux, objets de si

1. Plutarch., *Vit. Solon.*, VIII. — 2. *Ran.*, 1029 sqq.
3. A.Gell., XX, 20; Vitruv., VIII, 3; Th. Magist., *Vit. Eurip.*, etc.
4. *Vit. Soph.* Cf. Pausan., *Att.*, XXI; Plin., *Hist. nat.*, VII, 30. Le récit du biographe de Sophocle offre, on l'a remarqué, plus d'une difficulté : Décélie n'était point, comme il le dit, à onze stades d'Athènes, mais à cent vingt, et le général lacédémonien qui commandait à cette époque n'était point Lysandre, mais le roi de Lacédémone lui-même, Agis, fils d'Archidamus (voyez Thucyd., VII, 19).

éclatants hommages de la part d'étrangers et même d'ennemis, étaient ou du moins sont pour nous, avec un autre plus ancien que notre souvenir leur associe, avec celui qu'avaient élevé, en Sicile, les habitants de Géla à Eschyle, comme les tombeaux mêmes de la tragédie grecque. Trois hommes nous la représentent en effet tout entière, trois hommes seulement, Eschyle, Sophocle, Euripide, dont les longues vies, dont les nombreux chefs-d'œuvre ont rempli un siècle entier, le ve avant notre ère. En effet, la naissance d'Eschyle se place en 525[1]; celle de Sophocle en 495[2]; celle d'Euripide en 480[3] : ils sont morts, le premier en 456[4]; les deux autres presque en même temps, savoir, le troisième en 406[5], le second en 405[6]. Leur existence contemporaine, marquée par les dates voisines de quelques-uns de leurs ouvrages, l'est surtout par un fait éclatant auquel se rattache diversement leur souvenir. Euripide naquit dans l'île de Salamine, où depuis il alla composer quelques-unes de ses tragédies, au fond d'une caverne sombre et sauvage, que dit avoir vue Aulu-Gelle[7]; il y naquit de parents qui s'y étaient réfugiés, comme beaucoup d'autres Athéniens, pour échapper aux Perses, le jour même où se livra la fameuse bataille navale à laquelle elle donna son nom. Sophocle avait alors quinze ans, Eschyle en avait quarante-cinq, et l'un, bel adolescent, à la tête des enfants d'Athènes, chanta et dansa autour du trophée[8], que l'autre, déjà vétéran de Marathon et futur vainqueur de Platée, avait contribué à conquérir. Ces trois grands hommes se rencontrèrent à une époque où des prodiges d'héroïsme, exaltant les esprits, les rendaient le plus capables qu'il fût possible du sentiment et de la production

1. Bœckh., *Græc. trag. princip.*, v, p. 47-50; God. Hermann, *Opusc.*, t. II, p. 159 sqq.; Clinton, *Fast hellenic.*, p. 15.
2. *Vit. Sophocl.* Cf. Clinton, *ibid.*, p. 25. — 3. Diog Laert., II, 45; Plutarch., *Sympos.*, VIII, 1; Suid., v. Εὐριπίδης, etc. Cf. Clinton, *ibid.*, p. 31.—4. *Marm. Par.*, n° 60; schol. Aristoph., *Acharn.*, 10. Cf. Clinton, *ibid.*, p. 49. — 5. Apollodor. apud Diod. Sic., XIII, 103, etc. Cf. Clinton, *ibid.*, p. 87. — 6. Diod. Sic., *ibid.*; *Marm. Par.*, n° 65. Cf. Clinton, *ibid.*, p. 89. — 7. XV, 20. — 8 *Vit. Sophocl.*; Athen., *Deipn.*, I.

du beau dans les arts et dans les lettres; où le progrès de la fortune publique et des fortunes privées, accrues par les fruits de la victoire, par les produits du commerce, permit à l'État et aux particuliers de défrayer les dépenses du théâtre avec un excès de munificence qui, en ruinant les ressources et par suite l'indépendance du pays, servit puissamment à y développer l'art dramatique; où la solennité de luttes sans égales dans la Grèce excita aux plus grands efforts les tribus, les chorèges les acteurs, les poëtes, qui, sur la première des scènes, se disputaient la victoire[1] : par eux trois, la tragédie athénienne, rapidement portée à sa perfection, a changé trois fois de forme, et ainsi accompli, s'il est permis de l'affirmer, le cercle complet de ses destinées : ce ne sont pas seulement trois poëtes, ce sont trois chefs d'écoles distinctes, au sein desquelles se sont perpétuées, conservées, épurées, corrigées et probablement multi-

1. Dans un ouvrage moins exclusivement consacré à l'histoire et à l'appréciation littéraires de la tragédie grecque, il y aurait beaucoup à dire sur la constitution de ces concours dramatiques entre les tribus athéniennes, sur les fonctions, les devoirs de leurs représentants, les chorèges, sur la manière dont ceux-ci entraient en partage avec l'État dans les frais de la représentation, sur l'énormité d'une dépense dont Plutarque a dit (*de Glor. Athen.*) : « Si on faisait le compte de ce qu'a coûté aux Athéniens chacune de leurs tragédies, on trouverait qu'ils ont plus dépensé pour jouer les *Bacchantes*, les *Phéniciennes*, les *Œdipes*, les infortunes de *Médée* et d'*Électre*, que pour obtenir par la guerre la liberté et l'empire. » Sur les voies et moyens du théâtre athénien alimenté aux dépens des tributs payés au trésor par les alliés; sur les distributions *théoriques* qui mettaient le peuple à même de payer sa place au spectacle, distributions établies par Périclès dans l'intérêt de sa popularité, protégées contre toute révocation par les menaces de la loi, timidement et vainement attaquées dans des circonstances bien pressantes, où elles devenaient une charge bien lourde et bien incommode, par le patriotisme de Démosthène; sur tous ces points, qui seraient ici imparfaitement traités, et l'ont été souvent ailleurs d'une manière spéciale et complète, voyez surtout Barthélemy (*Voyage du jeune Anacharsis*, XI, XXIV, LXIX, LXXI); Bœttiger (*Opusc.*, *passim*); Bœckh (*Économie politique des Athéniens*, II, 3, 7, 12, 13; III, 22; t. I, p. 257, 299, 344, 356; II, 243 de la traduction française); Grysar (*de Græc. trag. circum tempora Demosthenis*; Cologne, 1830); Ch. Magnin (*Origines du théâtre moderne*, 1838, Introduction, t. I; *De la Mise en scène chez les anciens.—Revue des Deux-Mondes*, 1839, 1040, t. XIX, p. 649, XXII, 254).

pliées les œuvres si nombreuses qu'on leur attribue[1].

Ils ont eu, comme les poëtes épiques, leurs rhapsodes et, si on peut le dire, leurs *diascevastes*[2] quelquefois officiels. Les Athéniens, faisant judicieusement la part du temps qui vieillit tout et du génie qui ne doit pas vieillir, avaient permis que les tragédies d'Eschyle, retouchées, retravaillées, fussent de nouveau admises au concours avec celles de ses successeurs[3], et nous savons que sa mémoire fut honorée par plus d'une victoire posthume[4]. Autour de ce père de la tragédie, se groupent donc comme ses éditeurs, et peut-être aussi ses collaborateurs, ses continuateurs[5], avec d'autres, dont les noms ont péri, ses fils Bion et Euphorion[6], et son neveu Philoclès[7], qui fit aussi souche de poëtes tragiques : car il eut pour fils le glacial[8] Morsimus, peut-être le glouton Mélanthius[9],

1. De ce que les trois grands tragiques d'Athènes ont été contemporains, on n'en doit pas conclure, selon moi, qu'ils n'ont pu représenter trois systèmes distincts de tragédie, comme semble le faire M. Mich. Vlangali à la fin de son érudite et élégante dissertation *De tragœdiæ græcæ principibus*, Paris, 1855.

2. Une pièce ainsi refaite et reproduite s'appelait, on le voit souvent chez les scoliastes, διεσκευασμένη. Voyez Bœckh, *Trag. græc. princ.*, III; Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 31, 32, etc.

3. *Vit. Æschyl.*; Schol. Aristoph. *Acharn.*, 10, *Ran.*, 892; Quintil., *Inst. orat.*, X, I, 66; Philostr., *Vit. Apollon.*, VI, 6; Suid., v. Εὐφορίων.

4. *Vit. Æschyl.*; Suid., *ibid.*; Arg. *Med.* Eurip. — 5. C'est le sentiment de Bœckh, *ibid.*, mais non de God. Hermann, qui l'a combattu, *Dissert. II, de chor. Eumen. Æschyl. Opusc.*, t. II, p. 155. En 1840, Gust. Exner l'a appuyé dans un ouvrage spécial, *de Schola Æschyli et trilogiarum ratione*. Plus récemment, en 1845, Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, édit. F. Didot, p. 61 sqq.; W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 40-70, se sont appliqués à établir la réalité d'une *école* d'Eschyle dans sa propre famille, et en ont retracé l'histoire fort en détail. — 6. Suid., vv. Αἰσχύλος, Εὐφορίων.

7. Suid., v. Φιλοκλῆς; schol. ad Aristoph. *Av.*, 281. — 8. Schol. Aristoph. *Ran.*, 151.

9. On l'a conclu (Fabric., *Biblioth. græc.*, t. II, p. 311; Bœckh, *ibid.*, III, etc.) d'un passage d'Aristophane (*Pax.*, 807) que cependant le scoliaste entend autrement. Il peut y être en effet question d'un frère de Mélanthius, autre que Morsimus. Sur la gloutonnerie reprochée à Mélanthius par les comiques, voyez Athénée (*Deipn.*, I, VIII, XII). C'était, selon les mêmes autorités, le vice d'un autre tragique du temps, Nothippus, et d'un tragédien plus ancien, Myniscus. Un tragédien de la même école, Simus ou Simylus, avait écrit sur l'art de la cuisine. On

pour petits-fils et arrière-petits-fils les deux Astydamas[1] et un nouveau Philoclès[2], tous auteurs, mais quelques-uns assez méchants auteurs de tragédies.

Les enfants de Sophocle, Jophon et Ariston, qui ont eu le malheur de flétrir eux-mêmes leur plus beau titre, le fils d'Ariston, Sophocle le jeune, dont le nom est resté plus pur, ont aussi continué, non sans succès, ni même sans gloire, le genre où s'était illustré leur père et leur aïeul. Jophon, il est vrai, qui avait vaincu au théâtre de son vivant[3], et s'y était même mesuré, non sans gloire, contre Euripide[4], a été soupçonné de s'être paré de ses dépouilles[5]. Pour Ariston, on sait, ou du moins on croit savoir et c'est tout, qu'il a fait des tragédies[6]. Mais Sophocle le jeune, l'amour du grand Sophocle[7], qu'il promettait de recommencer, dans une carrière dramatique ouverte la première année de la XCVI^e olympiade, en 396, et qui, selon quelques-uns, n'a pas compté moins de quarante ouvrages[8], a remporté jusqu'à sept ou même douze victoires[9]. On a cru[10], non sans vraisemblance, qu'il fallait lui faire sa part, comme peut-être aussi à Jophon, dans le nombre prodigieux de tragédies que l'antiquité attribue au seul Sophocle[11].

Peut-être le catalogue, à peu près aussi long, des tragédies d'Euripide, doit-il être de même diminué de quel-

trouvera, au sujet de ces habitudes gastronomiques si peu d'accord avec le culte de Melpomène, de piquants détails chez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 66, 88, 95, 137, 186, 205, 206, 217, 392, 425.

1. Suid., v. Ἀστυδάμας. — 2. Athen., *Deipn.*; Suid., v. Φιλοκλῆς; schol. Aristoph., *Av.* 281. M. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 47 sqq., n'admet point comme poëte tragique ce second Philoclès, admis par M. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 63.

3. Schol. Aristoph., *Ran.*, 73. — 4. Argum. *Hippolyt.* Euripid.

5. Aristoph., *Ran.*, 73, 75, 78; schol. Aristoph., *ibid.*; Suid., v. Ἰοφῶν.

6. Diog. Laert., VII, 164.

7. *Vit. Sophocl.*

8. Suid., v. Σοφοκλῆς. — 9. *Id.*, *ibid.*; Diod. Sic., XIV, 53. Cf. Bœckh, *Græc. trag. princip.*, VIII; Clinton, *Fast. hellenic.*, p. XXXVI, 101. — 10. Bœckh, *ibid.*, VIII, IX, etc. — 11. Suid., v. Σοφοκλῆς; *Vit. Sophocl.* Sur les poëtes tragiques de la famille et de l'école de Sophocle, voyez encore Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 74 sqq.; W. C. Kayser, *ibid.*, p. 73-81.

ques-unes appartenant soit à un Euripide plus ancien que lui[1], auteur, dit-on[2], de douze pièces, et deux fois couronné ; soit, ce qui est plus vraisemblable, à son fils[3] ou son neveu[4], Euripide le jeune. Peut-être, parmi celles où l'on ne peut méconnaître l'œuvre du grand maître, s'en trouve-t il auxquelles ce poëte, qui lui tenait de si près, a mis la main. Aristophane, dans ses *Grenouilles*[5], faisait dire par Eschyle à Euripide : « Ma poésie, comme la tienne, n'est pas morte avec moi. » Euripide le jeune donna à cet arrêt insultant du comique, dans l'année même ou dans l'année suivante[6], un éclatant démenti, en remettant au théâtre, quatre ans avant que l'*Œdipe à Colone* y parût, ou y reparût, par les soins de Sophocle le jeune[7], l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Alcméon*, les *Bacchantes*[8], non sans avoir pris sur lui d'y faire les corrections indiquées par la critique, et qui autorisaient ces sortes de reprises[9]. Ainsi, la première de ces trois tragédies avait primitivement, comme toutes les autres, un prologue dont Élien a conservé quelque chose[10], et dans lequel Diane, après avoir expliqué le sujet de la pièce, en annonçait le dénoûment. Son nouvel éditeur, la ramenant à la manière plus dramatique de Sophocle, fondit les explications dans la première scène et supprima l'annonce. Avant ce collaborateur posthume, Euripide en avait, dit-on, trouvé d'autres, et même pour ce qui semblait la partie la plus difficile, la plus importante de l'œuvre tragique, pour la composition des chœurs[11] ;

1. Son aïeul, selon la conjecture de M. W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 80.
2. Suid., v. Εὐριπίδης.
3. Schol. Aristoph., *Ran.*, 67; Moschopul., Thom. Mag., *Vit. Eurip.*
4. Suid., v. Εὐριπίδης. Sur cette difficulté, fort controversée, voyez Fr. G. Wagner, *ibid.*, p. 79, 80; W. C. Kayser, *ibid.*, p. 81 sq.
5. *Ran.*, 877. — 6. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 95. — 7. Argum. III *Œd. Colon.* Cf. Clinton, *ibid.*, p. 95.
8. Schol. Aristoph., *Ran.*, 67.
9. Aristoph., *Nub.*, 537; Argum., etc. Voyez Eichstadt, *de Dramat. græc. com. satyr.*; Bœckh, *Græc. trag. princ.*, XVII, XVIII, XIX, XXII, XXIII, XXIV. — 10. *Hist. anim.*, VII, 39.
11. *Vit. Eurip.*, ed. Elmsley.

un surtout, dont il a été beaucoup parlé, son esclave[1] Céphisophon, malignement accusé par les comiques d'avoir été chez lui quelque chose de plus encore qu'un collaborateur littéraire[2]. Ces grands poëtes, du reste, ne peuvent rien perdre à la découverte de coopérations obscures, qui disparaissent aux yeux de la postérité, comme le travail des manœuvres dans la gloire du monument. Phidias n'a pas seul mis la main au Parthénon, ni Raphaël au Vatican; mais seuls ils y ont attaché leurs noms.

Tant qu'ils vécurent, il leur fallut, auprès d'archontes quelquefois partiaux ou sans goût, qui n'ouvraient pas la scène aux plus dignes, devant un public souvent distrait, ignorant, prévenu, dont le Bacchus des *Grenouilles*, si embarrassé de prononcer entre Eschyle et Euripide, peut être considéré comme une personnification bouffonne, au tribunal de juges à qui la même comédie dit en face d'assez dures vérités[3], de juges choisis par le sort, comme tous les juges à Athènes, et qui n'étaient pas toujours les plus éclairés[4], les plus indépendants, les plus intègres[5], disputer leurs succès et leur gloire à une

1. Ainsi, selon Hésychius (voyez Meineke, *Fragm. com. græc.*, t. I, p. 37), le vieux comique athénien Ecphantides s'était fait aider dans la composition de ses pièces par son esclave Chérilus.
2. Aristoph., *Ran.*, 944, 1451 sq ; *Id.*, Fragment inédit, publié par M. Rossignol dans le *Journal des Savants*, avril 1832. Cf. God. Hermann, *Opusc.*, t. V, p. 202; voyez aussi Diog. Laert., II, 18; Suid., v. Μονῳδεῖν.
3. *Ran.*, 814 sqq.
4. « Ils faisaient bien serment d'être justes, mais non d'avoir du goût, » dit fort bien Lévesque (*Considérations sur les trois grands tragiques de la Grèce*). Combien l'assemblée entière pouvait-elle compter de véritables juges? Peut-être six ou sept, répond le joueur de flûte Timothée chez Lucien (*Harmonid.*, II). Un Simylus auquel M. Meineke (*Hist. crit. com. græc.*, p. 425; *præfat.*, p. XIII-XVI) a tour à tour accordé et refusé une place dans l'histoire de la moyenne comédie, comptait parmi les difficultés semées sur la route du poëte le plus favorisé des dons de la nature, le mieux préparé par les préceptes de l'art, celle de trouver des juges capables de saisir au vol les vers récités (Simyl. ap. Stob., LX, 4; Cf. E. Egger., *Histoire de la critique chez les Grecs*, p. 43; G. Guizot, *Ménandre*, etc., p. 134).
5. Ces juges du théâtre d'Athènes manquaient quelquefois de qualités morales aussi nécessaires à l'exercice de leur charge que le goût

médiocrité suffisante et jalouse. Varron[1] rapportait que, sur soixante-quinze pièces composées par Euripide, cinq seulement avaient été couronnées. Au lieu de ces cinq victoires, dont la dernière, remportée, comme les autres peut-être, non pas par un seul ouvrage, mais par trois, *Iphigénie en Aulide, Alcméon*, les *Bacchantes*[2], aurait été postérieure à sa mort[3], d'autres[4] lui en accordent plus généreusement quinze. Les Marbres de Paros datent la première de l'année 441 avant notre ère[5]; il avait alors quarante et un ans, et depuis sa dix-huitième année[6] travaillait pour le théâtre. Sophocle, plus promptement, plus souvent, plus constamment heureux, éprouva cependant aussi, on doit le croire, plus d'une injustice, puisque, selon Suidas[7], dont le chiffre est le plus considérable, auteur de cent vingt-trois pièces, ou du moins de cent treize, il n'obtint que vingt-quatre fois le prix[8]. Eschyle, victime

lui-même, comme on peut le conclure encore de ce que dit Platon au livre II des *Lois*: « ... La raison pour laquelle j'exige de la vertu de ceux qui doivent prononcer sur ces matières, est qu'outre les lumières ils ont encore besoin de courage. Il ne convient pas, en effet, à un vrai juge de juger d'après les leçons du théâtre, de se laisser troubler par les acclamations de la multitude et par sa propre ignorance; il convient encore moins qu'il aille contre ses lumières, par lâcheté et par faiblesse, de la même bouche dont il a pris les dieux à témoin de dire la vérité, se parjurer en trahissant indignement sa pensée : car ce n'est pas pour être l'écolier des spectateurs, mais leur maître, que le juge est assis apparemment et pour s'opposer à ceux qui n'amuseraient pas le public convenablement... » (*Œuvres de Platon*, trad. par V. Cousin, t. VII, p. 88.) Voyez, au sujet de ces juges, Du Resnel, *Sur les combats et sur les prix proposés aux poëtes et aux gens de lettres parmi les Grecs et les Romains*, t. XIII, p. 331 et suiv. des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

1. A. Gell., XVII, 4. Cf. Suid., v. Εὐριπίδης.
2. Aristoph. schol. *Ran.*, 67. — 3. Moschopul., *Vit. Euripid.*
4. Thom. mag., *Vit. Euripid.*
5. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 59.
6. A. Gell., XV, 20.
7. V. Σοφοκλῆς. Cf. Diod. Sic., XIII, 103; Carystius ap. Auct. *Vit. Sophocl.* Sur le calcul très-incertain des pièces de Sophocle, comme des autres tragiques, on peut consulter Bœckh, *Græc. trag. princip.*, VIII, qui les réduit à tout au plus soixante-dix.
8. Le nombre des victoires remportées par Sophocle serait moins disproportionné avec celui de ses ouvrages, si la récompense s'était appliquée, non pas à une seule pièce, mais aux quatre pièces d'une tétralogie, comme l'ont pensé quelques critiques.

aussi d'injustes préférences, consacrait ses ouvrages au temps, qui devait les remettre à leur place[1]. Comme Racine, ces grands hommes ont eu leurs Pradons qui les ont vaincus, et dont en revanche ils ont immortalisé les ridicules victoires. Les Pradons de l'antiquité, c'est Cléomaque ou Gnésippe, fils de Cléomaque[2], qu'un archonte, justement raillé avec le poëte lui-même par Cratinus[3], admit à un concours tragique, dont il excluait Sophocle[4] : c'est Philoclès, le neveu d'Eschyle, que nous avons déjà nommé; c'est Xénoclès, le poëte aux machines, comme l'appelait Platon[5], l'un qui emporta le prix sur Sophocle[6], l'autre qui, non moins heureux ou non moins malheureux, triompha d'Euripide[7]; c'est Nicomaque, qu'Euripide compta aussi, nous le savons[8], parmi ses étranges vainqueurs. Leurs illustres rivaux eussent pu leur dire plus justement encore

1. Athen., *Deipn.*, VIII.
2. Sur ces deux poëtes et l'interprétation des passages assez obscurs qui les concernent, voyez Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, ed. F. Didot, p. 88; W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 278 sqq.
3. Athen., *Deipn.*, XIV. Cf. Meineke, *Fragm. poet. com. græc.*, t. II, p. 27 sq.
4. Chaque tribu fournissait un chœur attribué par l'archonte à un poëte. De là ces expressions *donner, obtenir un chœur*, pour dire Admettre, Être admis au concours. Aristoph., *Equit.*, 513; *Ran.*, 94; Plat., *Leg.*, VII; Aristot., *Poet.*, V; etc.
5. Suid., vv. Καρκίνος, Σφυραδες.
6. Arg. gr. *Œd. Rex.* Cf. Aristid., *Orat.*, XLVI. Sophocle avait présenté au concours l'*Œdipe Roi*. Pour expliquer la disgrâce étrange d'un tel chef-d'œuvre, on a conjecturé ingénieusement (Grysar, *de Græc. trag.*, etc., p. 4 et 5) que l'ouvrage préféré était quelque tragédie posthume d'Eschyle, montée par son neveu Philoclès.
7. Ælian., *Var. hist.*, II, 8. Cf. Diod. Sic., XII, 82. La collation des deux passages donne la date de cette victoire que Xénoclès, avec des pièces dont il est inutile de rappeler les titres, remporta sur une tétralogie d'Euripide, composée de son *Alexandre*, son *Palamède*, ses *Troyennes*, son *Sisyphe*. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 79.
8. Suid., v. Νικόμαχος. Une inscription agonistique, rapportée par Bœckh, *Corp. inscript. græc.*, V, n° 217, contient le nom de Nicomaque et consacrait, on peut le supposer, cette victoire. Sur la distinction, peut-être erronée, que fait Suidas de deux poëtes tragiques du nom de Nicomaque, voyez, particulièrement, Meineke, *ibid.*, t. Ier, p. 497; Fr. G. Wagner, *ibid.*, p. 101; W. C. Kayser, *ibid.*, p. 316.

que Ménandre à Philémon[1] : « N'êtes-vous pas honteux de l'emporter sur nous? » Ajoutons à cette liste un poëte qui semble bien digne d'y avoir figuré, Alcestis, connu seulement par une réponse piquante qu'il s'attira de la part d'Euripide. Ce grand homme, se plaignant de n'avoir pu faire, malgré beaucoup d'efforts, en trois jours, que trois vers seulement, l'autre se vanta d'en avoir fait cent avec une grande facilité, dans le même espace de temps. « Cela se peut, reprit Euripide, mais ils ne vivront que trois jours[2]. » Quand Pausanias[3] visita le théâtre d'Athènes, il eut quelque peine à y démêler les portraits des maîtres de la scène parmi ceux d'une foule de poëtes, déjà obscurs et ignorés, qu'un engouement passager avait autrefois gratifiés de cet honneur, comme eux, et quelquefois avant eux[4]. En passant par cette rue des Trépieds[5], qui conduisait au théâtre, et où l'on voyait, comme on l'a dit, les *trophées... auprès du champ de bataille*[6], il dut rencontrer dans les nombreuses inscriptions qui expliquaient ces offrandes, bien des noms que des victoires d'un jour n'avaient pas sauvés de l'oubli.

Ces surprises faites au goût du public ne restaient cependant pas impunies, même de la part des contemporains. Aristophane ne passait rien à Euripide : ce n'était pas pour épargner Philoclès, Xénoclès, toute cette menue tragédie qui disputait insolemment le terrain à la grande. Il les poursuit impitoyablement dans leurs œuvres et dans celles de tous les leurs; car ils avaient,

1. A. Gell., XVII, 4.
2. Val. Max., III, 7. Au lieu d'Alcestis, on a proposé, sans égard à la chronologie, de lire Alexis, le poëte comique; d'autres (Voyez Bode, *Hist. de la poésie grecque, tragédie*, t. III, p. 471), le poëte tragique Acestor.
3. *Attic.*, I, 21.
4. On verra plus loin qu'Astydamas, un poëte de la famille et de l'école d'Eschyle, fut honoré d'une statue d'airain bien avant Eschyle, comme le rapporte Diogène Laërce, II, 5. Cela s'accorde avec ce qui sera également dit plus loin, que les images des trois grands maîtres de la scène athénienne y furent placées tardivement, en vertu d'une loi de l'orateur Lycurgue.
5. Pausan., *Att.*, I, 20. — 6. Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis*, XII.

comme Eschyle, comme Sophocle, comme Euripide, des écoles, des maisons tragiques. Nous avons donné tout à l'heure celle de Philoclès; pour Xénoclès, il était de la race tristement féconde des Carcinus[1], sur laquelle ne tarit pas la verve bouffonne d'Aristophane. Et que de noms encore dérobe à l'oubli, mieux que l'exactitude des compilateurs et des lexicographes, sa gaieté vengeresse! Morychus, Hiéronyme, Pythangélus, Acestor, Cléénète, Dorillus et tant d'autres! Nous savons presque par lui seul qu'ils ont fait des tragédies, comme nous savons par Boileau que *Cotin a prêché*[2].

A Théognis, qu'il ne mentionne pas plus honorablement, qu'il raille souvent pour sa froideur[3], et qu'en effet on surnommait plaisamment *la Neige*[4], joignons le beau, le docte, l'éloquent, mais implacable et cruel Critias, son collègue en 404, dans la tyrannie des Trente[5], et de plus

1. Voyez sur ces Carcinus, qui n'ont pas été tous cependant des poëtes méprisables, Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 80 sqq.; W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 84-105.
2. Voyez encore, sur ces divers poëtes, Fr. G. Wagner, *ibid.*, p. 88, 89, 90, 92, 136; W. C. Kayser, *ibid.*, p. 193, 275, 281, 289, 322.
3. Aristoph., *Thesm.*, 170. — 4. Schol. ad Aristoph. *Acharn.*, II, 140; Suid., vv. Θέογνις, Ψυχροῦ βίου. Cf. *ibid.*, v. Νικόμαχος.
5. Xénoph., *Hellen.*, II, 3; Harpocrate, v. Θέογνις. A l'époque de cette tyrannie Suidas place un tragique athénien, auteur, dit-il, de huit pièces, dont d'autres (Athen., *Deipn.*, XIV; Clem. Alex., *Strom.*, II) citent quelque chose; d'un *Hercule* particulièrement qui a été connu de Tertullien (*Apolog.*, XIV). Ce tragique, qui ne paraît pas avoir été sans mérite, à part l'obscurité que lui reproche Melanthius chez Plutarque (*de Aud. poet.*), s'appelait Diogène Œnomaüs. Le premier de ces deux noms a fait attribuer ses pièces à Diogène de Sinope (Diog. Laert., VI, 73, 80); le second l'a fait confondre avec un Œnomaüs de Gadara, également philosophe cynique, qui, au temps d'Adrien, a composé des tragédies (Julian., *Orat.*, VII). Sur les doutes et les disputes de la critique à cet égard, voyez, en dernier lieu, Fr. G. Wagner, *ibid.*, p. 103; W. C. Kayser, *ibid.*, p. 253 sqq. Peut-être doit-on aussi une mention à Archestrate, si toutefois les pièces que ce poëte fit jouer, et même avec succès, pendant la guerre du Péloponèse, au rapport de Plutarque (*Vit. Aristid.*, I, II) et non pas, comme paraît l'insinuer, contrairement à Plutarque, Barthélemy (*Anach.*, XII), au temps du célèbre Aristide et de Thémistocle, étaient des tragédies. Voyez encore chez Bœckh (*Corpus inscript. græc.*, V, n° 211), l'inscription relative à une victoire d'Archestrate.

son confrère en tragédie. Critias avait certainement plus de mérite que Théognis, puisqu'on lui a quelquefois attribué le *Pirithoüs* d'Euripide[1], et que, par compensation, son *Sisyphe*, dont une tirade fort irréligieuse s'est conservée[2], a été confondu[3] avec le drame satyrique de même titre donné par Euripide en compagnie de l'*Alexandre*, du *Palamède*, des *Troyennes*, la deuxième année de la XCIe olympiade[4], en 415. La liberté avec laquelle Critias empruntait au grand poëte[5], a peut-être aussi été pour quelque chose dans ces méprises de l'érudition qui recommandent aujourd'hui ses ouvrages dramatiques. Au reste, ce n'est pas par eux qu'il a mérité un nom dans l'histoire, mais par le drame plus réel de la mort de Théramène. Un autre écrivain de ce temps, que son traité sur l'être[6] et ses froides tragédies bafouées, ainsi que ses mauvaises mœurs et son excessive maigreur, par les comiques[7], auraient laissé fort obscur[8], et qui s'assura en 399, comme homme politique, une tragique immortalité, c'est l'accusateur de Socrate, Mélitus[9], celui qui, dans cet odieux procès, où s'étaient ligués contre le sage les

1. Athen., *Deipn.*, XI. Cf. *Vit. Eurip.*
2. Sext. Empiric., *Adv. mathem.*, IX, 54.
3. Plutarch., *de Placit. philosoph.*, I. Cf. Valcken., *Diatriß. in Eurip.*, etc., XX. Contrairement à Valckenaer, Bayle, art. *Critias*, lui retire les vers du *Sisyphe* pour les donner à Euripide. W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 231 sqq., a débattu, après beaucoup d'autres qu'il rappelle, ces questions, et s'est prononcé pour l'attribution du *Pirithoüs* et du *Sisyphe* à Critias. Il ne contredit pas en cela Fr. G. Wagner, qui croit lui-même Critias auteur de tragédies de ce nom, mais admet en même temps l'existence d'un *Pirithoüs* d'Euripide. Voyez, dans la Bibliothèque grecque de F. Didot, *Euripid. fragm.*, p. 763; *Poet. trag. græc. fragm.*, p. 93 sqq.
4. Ælian., *Var. hist.*, II, 8. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 79.
5. Clem. Alex., *Strom.*, VI.
6. S'il est bien l'auteur de cet ouvrage que lui attribue Suidas, peut-être par confusion avec un philosophe du nom de Mélissus. Voyez W. C. Kayser, *ibid.*, p. 284, 286.
7. Ælian., *Var. hist.*, X, 6. Voyez à ce sujet d'intéressants détails chez Meineke, *Frag. comic. græc.*, t. Ier, p. 6, 173, 263.
8. Plat., *Eutyphr.*; schol. Aristoph., *Ran.*, 1302; Suid., v. Μελιτος.
9. Ou Mélétus, comme d'autres préfèrent de l'écrire, d'après des autorités auxquelles se rangent Fr. G. Wagner, *ibid.*, p. 72; W. C. Kayser, *ibid.*, p. 284.

démagogues, les faux dévots, les mauvais poëtes, représenta particulièrement ces derniers.

Les hommes qui mêlaient de si méchantes, de si cruelles passions avec cette culture de l'art, à laquelle n'importent pas moins le calme contemplatif de la raison et la pureté, l'élévation des sentiments, que le feu de l'imagination, n'étaient pas dignes d'en approcher : ils l'auraient dégradé par leur contact, s'il avait pu l'être. Réhabilitons la tragédie de cette époque, en rappelant des souvenirs plus honorables. Peu s'en fallut qu'elle ne pût se glorifier d'un adepte tel que Platon; Platon, qui, plus tard, révolté des couleurs trop humaines dont elle peignait les dieux, de ses maximes trop favorables à la tyrannie et à la démocratie, de ses appels trop exclusifs à la partie sensible de notre être, devait, tout en l'appelant divine, l'assimiler à la rhétorique condamnée dans son *Gorgias*, la soumettre à la censure dans ses *Lois*, l'exiler de sa *République*[1]. Ce grand philosophe fut tenté, dans son extrême jeunesse, de la gloire poétique. Il essaya de l'épopée, mais bientôt brûla ses vers, les jugeant trop au-dessous de ceux d'Homère; il écrivit ensuite une tétralogie[2], qui éprouva le même sort, bien que déjà entre les mains des acteurs et sur le point de disputer le prix au concours de la fête de Bacchus. Dans l'intervalle, Socrate avait eu ce songe que rapporte, pour ainsi dire, sa légende. Il avait vu, en dormant, sur ses genoux, un jeune cygne et bientôt, vérifiant le présage, Platon s'était donné à lui[3]. Qui protesta contre la condamnation du maître de Platon? Ce fut, non pas, comme on l'a dit quelquefois, Euripide[4], — il était mort depuis quelques années, — mais son *Palamède* remis au théâtre, peut-

1. *Leg.*, VII; *Republ.*, II, III, VIII, X.
2. Diogène Laërce, III, 56, rapporte, d'après Thrasylle, que plus tard Platon fit paraître ses dialogues sous forme de tétralogies, c'est-à-dire quatre par quatre.
3. Diog. Laert., III, 5; Ælian., *Var. hist.*, II, 30; Pausan., *Att.*, XXX; A. Gell., XIX, 11; Olympiod., *Vit. Plat.*; Suid., v. Πλάτων, etc.
4. Argum. *Busirid. Encom.* Isocrat.; Diog. Laert., II, 44. Cf. Bayle, art. *Euripide*.

être par Euripide le jeune[1] et avec additions, quand les Athéniens repentants éclatèrent en pleurs à ce passage qui leur semblait adressé : « Vous avez tué, ô Grecs! vous avez tué l'innocent rossignol des Muses, le plus sage, le meilleur des hommes. » On a contesté[2], avec ce retour des Athéniens, dont il y a tant d'autres exemples dans l'histoire de ce peuple aux impressions mobiles, aux emportements passionnés et contradictoires, avec leurs réparations à la mémoire de Socrate, cette anecdote touchante. Pour moi, j'aime à y croire, et m'appuie de l'autorité de Lucien, qui paraît l'avoir voulu rappeler, quand il a représenté, conversant ensemble, Socrate, d'ailleurs maltraité par lui, et Palamède[3]. Les allusions faites par Socrate lui-même au milieu de ses disciples ou devant ses juges, peut-être d'après l'ouvrage d'Euripide, au sort du héros grec[4], me la rendent aussi fort vraisemblable.

Ces tragiques, dont le souvenir s'est conservé, dont nous savons les noms, n'étaient pas tous d'Athènes. Sur le modèle du théâtre de Bacchus, des théâtres s'étaient bientôt élevés dans toutes les autres villes de la Grèce. De bonne heure, par exemple, vers la XC^e olympiade, environ 420 ans avant notre ère, le célèbre Polyclète, espèce de Michel-Ange antique, architecte et peintre aussi bien que sculpteur, avait construit celui d'Épidaure, si admiré par Pausanias[5]. Partout des scènes s'étaient ouvertes à la tragédie, qu'à l'appel d'Hiéron, d'Archélaüs, Eschyle et peut être avant lui Phrynichus[6] avaient por-

1. Valcken., *Diatrib. in Eurip. fragm.*, XVIII; Bœckh, *Græc. trag. princ.*, XIV. Cf. Ælian., *Var. hist.*, II, 8.
2. Voyez *Biogr. univ.*, t. XLII, p. 565; LI, 378, les belles notices sur Socrate et sur Xénophon par MM. Stapfer et Letronne.
3. *Var. hist.*, I, 117. Cf. *Mort. dialog.*, XXI. — 4. Xenoph., *Memorab.*, IV, II, 33; *Defens. Socrat.*, XXVI.
5. *Corinth.*, XXVII.
6. L'auteur anonyme d'un des morceaux sur la comédie qui nous sont venus des grammairiens grecs et que Meineke, entre autres, a réunis à la fin du premier volume de ses *Fragm. comic. græc.*, fait mourir en Sicile Phrynichus, le poëte tragique très-probablement. Voyez Meineke, *ibid.*, p. 147, 536; Clinton, *Fast. hellenic.*, prœem., p. 31.

tée en Sicile, Euripide et Agathon, en Macédoine; qui, de Sicile, avait passé dans les provinces méridionales de l'Italie, où devaient un jour la prendre, pour aller l'établir à Rome, Livius Andronicus et Ennius. De là beaucoup de tragiques, étrangers, je le répète, à Athènes, mais qui, Platon nous l'a dit[1], et nous le savons d'ailleurs par plus d'un exemple, quand ils avaient quelque mérite, étaient fort jaloux de produire leurs œuvres, d'établir leur réputation dans les concours de cette métropole de la tragédie.

Mégare, où Susarion avait été chercher la comédie, donna, selon Suidas, au théâtre tragique d'Athènes un poëte nommé Alcimène[2]. On se moquait chez les Athéniens, avec quelque ingratitude, du *Rire de Mégare*. On n'y traitait pas mieux les *Larmes de Mégare*[3]. Si, comme on l'a pensé[4] assez légèrement[5], les pièces d'Alcimène avaient donné lieu à la seconde de ces expressions proverbiales, il n'aurait mérité que par le ridicule un souvenir de l'histoire littéraire.

Une épigramme de l'alexandrin Dioscoride[6], conforme à l'opinion, dont il a été question plus haut, qui réclamait pour les Doriens, les Sicyoniens, l'invention de la tragédie, fait dire à la statue de Bacchus placée sur le tombeau de Sophocle : « J'arrivais de Phlionte; j'étais encore un dieu grossier, fabriqué de bois de chêne; il me para d'or, me revêtit de fine pourpre.... » Deux anciens tragiques, sinon la tragédie elle-même, étaient Phliasiens, Pratinas et son fils Aristias, antagonistes, l'un d'Eschyle[7], l'autre de Sophocle[8], et particulièrement célèbres dans le genre du drame satyrique[9], fondé par le premier[10]. Le monument d'Aristias se voyait encore, au temps de Pausanias, sur la place publique de Phlionte[11]. On peut dire

1. *Laches.* — 2. M. J. Girard ne l'oublie pas dans sa dissertation *De Megarensium ingenio*, Paris, 1854. — 3. Hesychius, vv. Γέλως, Μεγαρέων δάκρυα. — 4. O. Müller, *Dor.*, II, p. 367. — 5. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. Ier, p. 21. — 6. *Anthol. Pal.*, VII, 37. — 7. Suid., v. Πρατίνας. — 8. *Vit. Sophocl.* — 9. Pausan., *Corinth.*, XIII. — 10. Suid., *ibid.* Cf. Horat., *ad Pison.*, v. 220. Schol. Acron. — 11. Pausan., *ibid.*

que le monument de Pratinas était le théâtre même d'Athènes, primitivement construit en bois et reconstruit en pierres à la suite d'un écroulement survenu pendant la représentation d'une des cinquante pièces attribuées au poëte, et dont une, dit-on, ou la tétralogie dont elle faisait partie, fut couronnée[1].

La liste des anciens tragiques étrangers à Athènes s'honorerait de noms bien illustres, si le témoignage de Suidas[2] suffisait pour établir que Simonide de Céos, que le grand lyrique de Thèbes, Pindare, ont fait des tragédies, et le dernier particulièrement au nombre de dix-sept; si le caractère de leur pensée et de leur style, quelquefois qualifié par l'épithète « tragique », ne leur avait fait attribuer faussement des ouvrages de cette sorte[3]; si ces ouvrages, en supposant qu'ils aient existé, ne devaient pas être, comme on l'a pensé[4], renvoyés à cette tragédie lyrique des Doriens qui n'avait rien de dramatique, et précéda l'invention du drame chez les Athéniens.

Citons, en leur place, avec Achæus d'Érétrie et Ion de Chio, auxquels nous reviendrons, un autre tragique de la même époque, Aristarque de Tégée[5] qui, dans ses cent ans de vie, a pu être le contemporain d'Eschyle, aussi bien que de Sophocle et d'Euripide[6], et assister ainsi à l'histoire entière de la tragédie grecque. Inventeur du cothurne, dit-on[7], il paraît ne l'avoir pas lui-même

1. Suid., vv. Πρατίνας, Ἰκρία.
2. Suid., vv. Σιμωνίδης, Πίνδαρος. God. Hermann (*De trag. comœdiaque lyrica; Opusc.*, t. VII, p. 214), d'après une leçon d'un des manuscrits de Suidas et le témoignage du scoliaste d'Aristophane, *Vesp.*, 1402, réduit à une seule tragédie, qui pouvait être un simple exercice littéraire sans conséquence, les prétendus ouvrages tragiques de Simonide; quant à ceux de Pindare, il ne se croit pas suffisamment autorisé à y croire, et l'on ne peut mieux faire que d'imiter sa réserve.
3. W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 17.
4. Bœckh, *Corpus inscript. græc.*, t. I, p. 765. Voyez plus haut, p. 6.
5. Voyez Suid., v. Ἀρίσταρχος.
6. Eusèbe le rapporte à la LXXIe olympiade, qui vit la mort d'Eschyle et le début d'Euripide. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 49 et 51.
7. D'après un passage de Suidas, qui peut vouloir dire simplement

chaussé sans gloire, et s'être placé, par ses soixante-dix pièces, par ses deux victoires, dans un rang assez honorable, puisqu'il n'était pas encore oublié du temps d'Ennius et de Plaute, comme l'attestent chez l'un les fragments d'une imitation de son *Achille*, et, dans un des prologues de l'autre, un innocent trait de parodie lancé contre la même pièce[1]. Une anecdote, rapportée par Suidas, nous fait connaître le titre d'un autre de ses ouvrages : il l'aurait intitulé *Esculape*, en l'honneur du dieu de la médecine, qui l'avait guéri d'une grave maladie, et avait réclamé de lui une marque de reconnaissance[2]. A qui eût révoqué en doute ce commerce merveilleux du poëte avec le dieu, les Athéniens eussent montré la chapelle érigée à Sophocle après sa mort, pour lui avoir donné l'hospitalité[3].

De toutes les colonies, pour ainsi dire, qu'alla fonder par le monde l'art athénien de la tragédie, celle de Sicile fut assurément la plus prospère. Elle trouva en cette île, où la comédie était déjà ancienne, un sol tout dramatique préparé pour la recevoir, et elle y fut établie, je l'ai déjà rappelé plus haut, par Eschyle lui-même. On a dit que ce grand homme, réduit, dans la force de l'âge et du génie, à partager, avec le jeune Sophocle, la scène où il régnait seul, aima mieux la lui céder tout entière ; qu'il voulut échapper au déplaisir, toujours si sensible, de voir

qu'Aristarque de Tégée donna le premier à la tragédie l'étendue qu'elle a conservée depuis. Voyez W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 210.
1. *Pœnul.*, prol., I.
2. M. Welcker, *Trag. gr. p.*, III, p. 927, pense que l'*Esculape* d'Aristarque de Tégée a bien pu inaugurer ce théâtre d'Épidaure, dont nous avons plus haut, p. 78, rappelé l'établissement. Selon M. W. C. Kayser, *ibid.*, p. 208, le poëte y avait probablement représenté le demi-dieu, dont l'art menaçait d'interrompre les lois de la mort, puni, comme Prométhée, de ses bienfaits envers la race humaine, par la foudre de Jupiter.
3. Plutarch., *Vit. Num.*, VI; *in Epicur.*; Etym. Magn., v. Δεξίων. Cf. Philostrat., *Vit. Apollon.*, III, 17; VIII, 7; *Imag.*, XIII; *Vit. Sophocl.* On peut ajouter aux deux pièces citées d'Aristarque de Tégée un *Tantale* dont il est question chez le scoliaste de Sophocle, *OEdip. Col.*, 1320, et Stobée, *Florileg.*

le public lui donner, de son vivant, un successeur [1], en se retirant à cette cour de Syracuse où la faveur d'Hiéron attirait tant d'illustres hôtes; où en jouissaient ensemble, parmi des entretiens semblables à celui que Xénophon a

1. A ce motif qu'allèguent, avec vraisemblance, Plutarque (*Vit. Cim.*, VIII) et l'auteur grec de la vie d'Eschyle, ce dernier en ajoute un autre, du même genre, le chagrin d'avoir été vaincu par Simonide dans un concours élégiaque en l'honneur des guerriers morts à Marathon. On a encore attribué la détermination d'Eschyle au mécontentement excité contre lui, soit par un écroulement du théâtre survenu pendant qu'on y jouait une de ses pièces (Suid., v. Αἰσχύλος), soit par les désordres dont la représentation des *Euménides* fut accompagnée (*Vit. Eschyl.*). Musgrave (*Chronol. scen.*) l'a rattachée, d'après Elien (*Var. hist.*, V, 19) et Apsine (c. Περὶ ἀντιπιπτόντων) à des persécutions politiques et religieuses que lui aurait attirées cette même tragédie des *Euménides* (voyez plus haut, p. 46). Cherchant à concilier quelques-unes de ces opinions, Bœckh (*Græc. trag. princ.*, IV) a supposé que les *Euménides*, couronnées, avec les deux autres pièces qui formaient l'*Orestie*, la deuxième année de la LXXXe olympiade (Arg. *Agamemn.*), l'avaient été en son absence, lorsqu'il était déjà définitivement établi en Sicile, et qu'il les avait données sans succès auparavant, peut-être quand Sophocle remporta sa première victoire, la quatrième année de la LXXVIIe olympiade. Ce système, quelque peu hasardé, a été combattu par God. Hermann, qui (*Dissert.* II *de choro Eumenid. Æsch.*; *Opusc.*, t. II, p. 139 sqq.), admettant comme Bœckh, mais bien plus que lui, qu'Eschyle a fait en Sicile plusieurs voyages : un, la première année de la LXXe olympiade, après l'écroulement du théâtre dont parle Suidas à l'article d'Eschyle comme à celui de Pratinas, et qui peut avoir eu lieu en effet lorsque ces deux poëtes s'y disputaient le prix ; un autre, la première année de la LXXIIIe olympiade, après la victoire de Simonide ; un autre encore, après celle de Sophocle, la quatrième année de la LXXVIIe olympiade; un autre enfin, la deuxième année de la LXXXe olympiade, après, et malgré le succès des *Euménides*, est arrivé par une conciliation plus complète que celle de Bœckh, peut-être trop complète, en prêtant à Eschyle une existence singulièrement troublée par la malveillance, et une grande susceptibilité de caractère, à ne rejeter aucune des traditions accréditées sur les motifs de son séjour en Sicile. Welcker (*Tril. d'Esch.*, p. 516 et suiv.), discutant à son tour cette question obscure, n'a reconnu comme incontestables que deux voyages d'Eschyle en Sicile : l'un antérieur au jugement qui lui préféra Sophocle, jugement sur lequel, selon lui, a pu influer le mécontentement qu'il avait donné aux Athéniens en devenant le commensal et le poëte d'un tyran étranger; l'autre, qu'amena la représentation des *Euménides*, et dont, comme Musgrave, suivi en cela par Bœttiger et W. Schlegel, il penche à chercher la véritable cause dans les désagréments que dut lui attirer la hardiesse politique d'une pièce où étaient indirectement censurées les entreprises de Périclès et du parti populaire contre l'autorité de l'Aréopage. (Voyez plus loin, liv. II, chap. VII.)

raconté [1], Épicharme et Bacchylide, Simonide et Pindare ; où lui-même, on l'a supposé, pour expliquer certaines difficultés de sa biographie [2], s'était déjà montré avant de venir s'y fixer pour toujours ; d'où peut-être il s'éloigna de nouveau, malgré ses résolutions, mais pour y revenir encore. Quoi qu'il en soit, jusqu'à la fin de sa longue carrière, terminée, selon les Marbres de Paros, la première année de la LXXXIe olympiade, en 456, à Géla [3], sa première résidence probablement, quand y régnait encore Hiéron, et qui le recueillit honorablement après la mort de ce prince et le règne rapide de son successeur au trône de Syracuse, Thrasybule, il passa dans la Sicile, soit à diverses reprises, soit continûment, un temps assez long pour que l'influence de ce séjour ait pu se faire sentir par des locutions siciliennes dans certains de ses ouvrages [4], et qu'un critique ancien [5] se soit cru en droit de l'appeler Sicilien. Ses chefs-d'œuvre, nous le savons des *Perses* [6], reparurent avec un grand éclat sur la scène de Syracuse, non toutefois sans que les applaudissements se mêlassent de quelques épigrammes, comme à Athènes, et qu'Épicharme fît écho à ses comiques [7]. Le *Prométhée*, dans lequel la description du volcan de la Sicile forme un si magnifique hors-d'œuvre [8], y fut joué, je m'imagine, avec cette addition ; et lorsque la première année de la LXXVIe [9] olympiade, en 476 avant notre ère, Hiéron fit de Catane, repeuplée par lui d'une colonie dorienne, une nouvelle ville qu'il appela du nom d'Etna, le poëte donna ce nom [10] à une tragédie, où en même temps que Pindare, dans sa première Pythique [11], il célébrait cette fondation [12]. Ce ne

1. *Hier.* — 2. Bayle, art. *Eschyle*; Bœckh et surtout God. Hermann, *ibid.* — 3. Plutarch., *de Exsil.* — 4. Athen., *Deipn.*, IX. — 5. Macrob., *Sat.*, V, 19.

6. *Vit. Æschyl.*; Schol. Aristoph., *Ran.*, 1060. — 7. Schol. Æschyl., *Eumenid.*, 629. — 8. *Prom.*, v. 374. — 9. Diod. Sic., XI, 49.

10. D'autres disent qu'il l'appela les *Etnéens*, ou encore les *Etnéennes*. Voyez, sur ces titres divers et sur les rares fragments de la pièce, God. Hermann (*de Æschyli Ætnæis*, 1837 ; *Opusc.*, 1839, t. VII ; p. 315; E. A. J. Ahrens (*Æschyl. fragm.*, édit. F. Didot, 1842, p. 242 sqq.).

11. V. 58 sq., 116 sq. — 12. *Vit. Æschyl.* Cf. Macrob., *Sat.*, V, 19 ; Steph. Byzant., v. Παλική, etc.

fut pas probablement la seule qu'il écrivit en Sicile, pour ses nouveaux ou pour ses anciens concitoyens. Son exemple ne pouvait manquer d'être fécond et de produire tout un théâtre tragique. Le tombeau que lui avaient élevé les habitants de Géla, et sur lequel se lisait la belliqueuse épitaphe qu'il s'était composée lui-même, était, raconte-t-on, visité par des poëtes, qui y venaient rendre hommage au fondateur de l'art, et y faisaient jouer, en son honneur, des tragédies [1]. Or ces poëtes, si le tombeau dont il s'agit était véritablement celui de Géla, et non pas un cénotaphe à Athènes, devaient, pour la plupart, appartenir à la Sicile. Parmi les tragédies qu'y firent naître en grand nombre l'inspiration d'Eschyle et plus tard l'influence des vers récités à leurs vainqueurs par les captifs athéniens, on doit surtout mentionner les quarante-trois, ou, selon un autre calcul, les vingt-quatre composées à Agrigente, soit, du temps d'Euripide, par le grand philosophe, et, quoi qu'en aient dit Aristote [2] et Plutarque [3], le grand poëte Empédocle; soit, un peu plus tard, par un neveu, un petit-neveu du même nom; soit, enfin, par tous les trois successivement [4]. On sait quelle monomanie tragique mêlait, comme notre Richelieu, aux soins du gouvernement, Denys l'Ancien, ce terrible acteur que la fortune, disait Timée, avait introduit sur le théâtre de la tragédie réelle [5] le jour même où elle retirait au théâtre de la tragédie fictive son pathétique interprète Euripide [6]. Il portait, pour s'inspirer, le costume de tragédien [7], et sur les tablettes d'Eschyle, qu'il avait achetées [8] fort cher,

1. *Vit. Æschyl.* — 2. *Poet.*, I. — 3. *De Audiend. poet.*
4. Diog. Laert., VIII, 58; Suid., v. Ἐμπεδοκλῆς. Voyez Sturz. *Commentat. de Empedoclis vita et philosophia*; Harles ad Fabricii *Biblioth. græc.*, t. II, p. 297. Cf. W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 15 sq.
5. Il faut entendre cela, non pas comme Plutarque, par une erreur manifeste (voyez Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 108), du jour de naissance de Denys le Tyran, mais de son avénement à la tyrannie.
6. Plutarch., *Sympos.*, VIII, I. — 7. Athen., *Deipn.*, XIII. — 8. Lucian., *Advers. indoct.*, XV.

ainsi que celles d'Euripide, et même que la lyre de ce dernier [1], pensant apparemment que le génie du poëte serait compris dans le marché, il écrivait, non sans l'aide, par exemple, de l'auteur tragique Antiphon [2], celui dont Aristote cite quelquefois le *Méléagre* [3], des tragédies qu'il n'était pas toujours sûr, même pour ses amis, pour ses collaborateurs, de ne pas estimer autant qu'il les estimait lui-même. Ce fut le crime sévèrement expié par la prison, par l'exil, par la mort, et du peu repentant Philoxène [4], et de Philiste, et de Leptine [5], et même, selon quelques récits [6], d'Antiphon. Ils eussent mieux pensé de ses drames, gonflés d'un vain luxe de paroles [7], et de paroles fort étranges [8], s'ils y eussent retrouvé quelque chose de l'invention originale dont fit preuve leur auteur dans la scène par laquelle il guérit le flatteur Damoclès de son admiration pour les prospérités, pour le bonheur de la tyrannie [9]. Athènes, si délicate, fut de plus facile composition que les courtisans de Denys, lorsque, après lui avoir donné, dans ses concours, le troisième et le second rang, elle couronna, la deuxième année de la CIII^e olympiade, en 367, non sans quelques réclamations de la part des poëtes comiques [10], sa tragédie de *la Rançon d'Hector* [11]. Le royal concurrent, que ce succès

1. *Vit. Eurip.*
2. Confondu quelquefois à tort avec l'orateur de ce nom, qui avait aussi fait des tragédies, mais était mort bien avant cette époque. Cf. Plutarch., *Vit.* x, *Rhet.*, *Antiph.*
3. *Rhet*, II, I, 23.
4. Diod. Sic., XV, 6; Lucian., *Advers. indoct.*, xv; Amm. Marcell., XV, 5.
5. Diod. Sic., XV, 7.
6. Philost., *Vit. Sophist. Antiph.* Sur la confusion quelquefois faite par les anciens du poëte Antiphon avec l'orateur de ce nom, voyez Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 105.
7. Melanthius apud Plutarch., *de Aud. poet.*
8. Voyez celles que cite et explique W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 271 sqq. Cf. Athen., *Deipn.*, III; Hellad. apud Phot. cod. 279, p. 532. Bekk, passages rapportés par Fr. G. Wagner, *ibid.*, p. 109.
9. Cic., *Tusc.*, V, 21.
10. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 361 et suiv.
11. Diod. Sic., XV, 71, 74; Tzetzes, *Chiliad.*, V, 178-181. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 125.

consolait de ses disgrâces aux jeux olympiques [1], le célébra par des excès qui causèrent sa mort [2], si, comme d'autres le prétendent, il ne mourut pas de sa joie, à l'exemple de Sophocle [3]. Plus tard, un de ces petits tyrans dont Timoléon délivra la Sicile, en même temps que de Denys le Jeune, le roi de Catane, Mamercus, se piqua à son tour d'exceller dans la tragédie [4]. Aucun de ses drames sans doute n'égala, pour le pathétique et la terreur, celui qu'il joua lui-même dans le théâtre de Syracuse, lorsque, tombé entre les mains des Syracusains, il plaida devant eux pour sa vie, et, désespérant de s'en faire écouter, tenta vainement, pour échapper à un supplice infamant, de se donner la mort [5]. C'est une chose singulière que l'intervention perpétuelle de la tragédie d'Athènes dans les scènes de l'histoire sicilienne. Des vers d'Euripide, je l'ai rappelé plus haut, avaient conservé la liberté et la vie à quelques-uns des malheureux soldats de Démosthène et de Nicias. Il en fut autrement quand les Corinthiens, amenés en Sicile par Timoléon, immolèrent un des plus braves généraux du parti ennemi, Euthyme, en souvenir d'un vers d'Euripide, le vingt-quatrième de la *Médée*, que, dans une harangue aux Léontins, il leur avait malignement appliqué [6].

1. Diod. Sic., XIV, 109; XV, 7. Cf. Schol. ad Aristot. *Rhet.* III, 2, 11.
2. Diod. Sic., XV, 74. — 3. Diod. Sic., XIII, 103; Plin., *Hist. nat.*, VII, 54. Cf. Val. Max., IX, 12.
4. Plutarch., *Vit. Timol.*, XXXI. — 5. *Ibid.*, XXXIII.
6. *Ibid.*, XXXVII. Parmi les tragiques siciliens, on doit citer un homonyme d'Achæus d'Érétrie : il était de Syracuse (Suid., v. Ἀχαιός) et florissait, pense-t-on, vers la fin du IVe siècle. C'est à tort que, d'après Suidas, on distingue d'un Carcinus d'Athènes, qui passa quelque temps près de Denys le Jeune (Diog. Laert., II, 7), et dont Diodore de Sicile (V, 5) cite des vers sur le mythe de Cérès, que ce séjour paraît avoir inspirés (nous parlerons bientôt de ce poëte), un Carcinus d'Agrigente. (Voyez Fabric., *Bibliothec. græc.*, t. II, p. 290, Harles. Cf. Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 506 sqq.) Peut-être faut-il faire remonter cette dernière qualification à un autre poëte tragique du nom de Carcinus, grand-père de celui qui a le plus illustré ce nom, soit qu'il fût originaire d'Agrigente, comme l'a pensé M. Welcker et après lui M. Wagner (*Poet. trag. græc. f agm.*, édit. Didot, p. 81); soit, selon le sentiment de M. Kayser (*Hist. crit. trag. græc.*, p. 98), qu'appelé comme d'autres poëtes en Sicile par Denys le Tyran, il se fût, après sa mort, retiré à Agrigente.

C'est assez longtemps après la Sicile, que la Macédoine, tenue jusque-là pour barbare par les Grecs et restée en dehors de leur littérature aussi bien que de leurs affaires, connut enfin les plaisirs du théâtre. Elle dut seulement à son roi Archélaüs, dont Thucydide a vanté l'administration [1], outre des jeux institués sur le modèle de ceux d'Olympie, la première institution de jeux scéniques qui devaient, comme les Dionysiaques d'Athènes, revenir tous les ans et durer neuf jours, en l'honneur des neuf Muses [2]. Euripide, qu'Archélaüs avait su enlever à l'oublieuse et négligente Athènes, de même qu'autrefois Hiéron lui avait enlevé Eschyle, put présider à la représentation de ses ouvrages sur la scène macédonienne, et, outre son *Chrysippe* [3], écrivit pour elle ses *Téménides*, son *Archélaüs* [4], les uns pris dans la fabuleuse histoire des descendants d'Hercule, ancêtres de Caranus, le fondateur du royaume de Macédoine, l'autre qui de plus reproduisait dans son titre le nom du roi régnant [5]. Ainsi fit très-probablement Agathon, qui se rencontra avec Euripide et lui succéda à cette cour littéraire d'Archélaüs. Qui sait même si le scandaleux ami d'Agathon, qui fut de ce voyage, comme semble l'attester, avec d'autres témoignages plus évidents, ce titre d'une comédie de Strattis : *Les Macédoniens ou Pausanias*, ne composa pas lui-même en Macédoine les tragédies qu'on lui attribue [6]? Depuis, la tragédie athénienne, sinon toujours avec ses poëtes, du moins avec ses acteurs, ne cessa d'avoir sa place dans les divertissements publics de la Macédoine, dans les fêtes données par ses rois, et elle se trouva quelquefois mêlée, bien

1. *Hist.*, II, 100.
2. Diod. Sic., XVII, 16.
3. Ælian., *Var. hist.*, II, 21.
4. *Vit. Eurip.*
5. Sur les *Téménides*, voyez Hartung, *Eurip. restitut.*, t. II, p. 39 sqq.; Fr. G. Wagner, *Eurip. perdit. fabul. fragm.*, éd. F. Didot, p. 793 sqq.; sur l'*Archélaüs*, les mêmes, *ibid.*, t. II, p. 558 sqq.; *ibid.*, p. 673 sqq.
6. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 231. Cf. Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc fragm.*, éd. F. Didot, p. 54.

dramatiquement, à leur histoire. Elle amusait Philippe au moment où il reçut la nouvelle de la prise d'Olynthe[1]. Lorsque en 536 cet heureux vainqueur des Grecs, devenu leur généralissime, célébrait par avance si magnifiquement, si orgueilleusement, la conquête de la Perse, à laquelle il pensait devoir bientôt les conduire, et en même temps les noces de sa fille Cléopâtre, la tragédie athénienne, conviée à ses fêtes, lui donna involontairement, et sans être comprise, par la voix d'un de ses plus illustres interprètes, le grand tragédien Néoptolème, un sinistre avertissement de sa fin prochaine. Prié par Philippe, à la fin d'un banquet somptueux, prélude des solennités qui allaient s'ouvrir, de faire entendre des vers qui pussent s'appliquer à la circonstance et répondre aux pensées du moment, Néoptolème en récita de bien conformes, en apparence, aux intentions du monarque, mais dont l'application fut détournée le lendemain même, par un événement inattendu, de la fortune du roi de Perse, qu'ils semblaient menacer, à celle du roi de Macédoine.

« Votre orgueilleuse pensée plane en ce moment au plus haut du ciel et sur les vastes et fertiles plaines de la terre. Vous ne songez qu'à entasser maisons sur maisons, reculant toujours follement la borne de votre vie, et voilà que, cachant dans les ténèbres sa course rapide, arrive, sans être vu, auprès de vous, pour ravir vos longues espérances, le triste dieu de la mort[2]. »

Le sens prophétique de ces paroles, assez semblables à l'apostrophe dont, chez Homère[3], le devin Théoclymène trouble le festin joyeux des amants de Pénélope, échappa à l'enivrement de Philippe et de ses convives : elles devaient bientôt s'expliquer, comme sans doute dans la tragédie à laquelle on les avait empruntées, par une catastrophe imprévue et terrible. Le lendemain, au point du

1. Æsch. Demosth., *de Falsa legat.* Cf. Diod. Sic., XVI, 55.
2. Voyez, sur la disposition métrique de ces vers, God. Hermann (*De trag. comœdiaque lyrica; Opusc.*, t. VII, p. 235).
3. *Odyss.*, XX, 350 sqq.

jour, le peuple était déjà rassemblé au théâtre où Néoptolème allait représenter devant le roi une tragédie dont le sujet seul indique, pour le dire en passant, quels progrès avait faits, depuis la passion incestueuse et adultère de Phèdre, tant reprochée à Euripide, la licence dramatique ; cette tragédie portait le nom de *Cinyras*, le père de Myrrha[1] ! Elle devait, bien des années après, les anciens eux-mêmes ont fait ce rapprochement, servir de programme à la pantomime jouée par le célèbre acteur Mnester, devant Caligula, le jour où cet empereur trouva la mort au théâtre[2], comme avant lui Philippe. Tout le monde était dans l'attente ; une pompe religieuse s'avance et découvre successivement aux regards les images travaillées par les plus habiles artistes, et magnifiquement parées, des douze grands dieux, puis une treizième, celle du roi lui-même, bientôt placée comme les autres sur un trône, au sein du céleste conseil. Enfin se montre l'objet de cette apothéose, Philippe, vêtu de blanc ; et tandis que, loin de ses gardes dont il ne s'est pas fait suivre, voulant paraître gardé par le seul amour des Grecs, il prête avidement l'oreille aux acclamations qui éclatent de toutes parts autour de ce mortel heureux, il tombe frappé d'un coup subit sous le poignard de Pausanias[3]. On demandait à Néoptolème laquelle il admirait le plus des tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide : « Je n'en admire plus aucune, » répondit-il. Il avait vu, sur une scène plus haute que la leur, la tragédie de la mort de Philippe[4]. La Macédoine, dont le théâtre, drames, poëtes, acteurs, était tout athénien, n'en a pas, que je sache, produit d'autre ; elle n'augmentera pas d'un seul nom notre liste d'auteurs tragiques étrangers à Athènes. La Thrace du moins lui en fournira un, sauvé, il est vrai, par le ridicule, celui d'Acestor, qui prétendait fort aux grâces de l'atticisme, et à qui les comiques[5], et particu-

1. Joseph., *Antiq. Jud.*, XIX, I. — 2. Suet., *Calig.*, LVII.
3. Diod. Sic., XVI, 92, 93. Cf. Justin., *Hist.*, IX, 6. — 4. Clitomach. apud Stob. — 5. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. II, p. 739.

lièrement Aristophane[1], avaient soin de rappeler qu'il était du pays des Saces.

Je ne sais si, dans la Grande-Grèce, dans ses villes où la philosophie était si subtile, les mœurs si énervées et si molles, le goût des plaisirs si vif, le théâtre si suivi ; où la comédie, mais non pas probablement la plus relevée, occupait tant les esprits, où Rhinton devait bientôt créer le genre, imité et continué par Plaute, à ce qu'on croit, dans son Amphitryon, de l'*hilarotragédie*, la tragédie elle-même obtint jamais grande faveur. On ne le peut guère conclure du vague souvenir qui a transmis jusqu'à nous le nom resté bien obscur d'un certain Patrocle de Thurium, auteur comme tant d'autres, dans tous les lieux où se parlait le grec, de tragédies[2] : celui d'Archias, tragédien, qui forma le célèbre Polus[3], et était également de Thurium, prouverait davantage.

Homère, faisant le dénombrement de l'armée des Grecs, disait qu'il ne pouvait retenir ni répéter tous les noms. Comme lui, laissons là cette multitude presque anonyme qui échappe au souvenir et fatigue l'attention. Arrêtons-nous aux chefs peu nombreux que, dans leurs classifications, leur ont donnés les grammairiens d'Alexandrie[4], à Ion, Achæus, Agathon, selon eux les premiers de tous, après, mais bien après sans doute, les trois grands maîtres de la scène tragique d'Athènes. Longin[5] l'a dit d'Ion, dont il place la médiocrité soutenue fort au-dessous du sublime, quelquefois inégal, d'un Sophocle; dont tous les ouvrages, pris ensemble, ne valent pas à ses yeux, avec les grâces discrètes, l'élégance, l'agrément qu'il leur reconnaît, le seul *Œdipe roi !*

Ion connut Eschyle[6], et, comme Achæus et Agathon, un peu plus récents que lui, fut contemporain de Sophocle et d'Euripide[7]. A dater de la deuxième année de

1. *Av.*, 31, schol. Cf. *Vesp.*, 1246.
2. Clem. Alex., *Protrept.* — 3. Plutarch., *Vit. Demosth.*, XXVIII. — 4. Schol. Hephæst., etc. Voyez Fabric., *Bibl. græc.*, t. II, p. 318, Harl. — 5. *Subl.*, XXVII. — 6. Plutarch., *Vit. Pericl.; de Profect. virtut.; de Audiend. poet.*
7. Suid., vv. Ἴων, Ἀχαιός, Ἀγάθων.

la LXXXIIe olympiade, c'est-à-dire de 451, il s'illustra par des tragédies, sur le nombre desquelles on varie, au théâtre d'Athènes[1] ; mais il était de Chio[2]. Athénée[3] et Suidas[4] rapportent qu'après un de ses succès dramatiques, il fit distribuer à tous les Athéniens, soit des vases de terre fabriqués dans son île natale[5], soit, ce qui semble plus vraisemblable, une certaine mesure du vin célèbre qu'on y recueillait[6]. Nous savons par lui-même, grâce aux extraits que nous a transmis Athénée[7] d'un de ses ouvrages en prose[8], qu'il y soupa avec Sophocle, devenu, comme son devancier Phrynichus[9], par son mérite littéraire, général des Athéniens, lors de son expédition de Samos, et nous lui devons de nous avoir montré le collègue de Périclès et l'auteur d'*Antigone*, alors âgé de cinquante-cinq ans (c'était en 440, la première année de la LXXXVe olympiade[10]), dans des scènes plus que familières, où ce divin génie, fort ami de la joie, comme l'historien de ce souper, s'humanisait sans trop de retenue.

Pour Achæus, quelquefois confondu avec un tragique syracusain du même nom, il était d'Érétrie. On place sa

1. Suid., *ibid.*; schol. Aristoph., *Pax*, 835; Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 51. On a les titres et quelques fragments de douze, recueillis par Bentley, *Epist. ad Jo. Mill.*
2. Strab., XIV; Athen., *Deipn.*, I; Diog. Laert., I, II, 7; II, V, 7; VIII, I, 5; Suid., v. Ἴων, etc.
3. *Deipn.*, I. — 4. Suid., v. Ἀθήναιος.
5. C'est le sentiment de Barthélemy, *Anacharsis*, chap. LXIX.
6. Bentley, *Opusc.*, p. 494, entend ainsi les mots grecs qu'on lit dans les passages allégués d'Athénée et de Suidas Χῖον κεράμιον, et cette interprétation s'accorde avec la manière dont le scoliaste d'Aristophane, *Pax*, 835, rapporte le même fait : φασὶ.... Χῖον οἶνον πέμψαι....
7. *Deipn.*, XIII. Cf. Val. Max., IV, III, I.
8. Celui peut-être auquel Plutarque emprunte quelques détails, *Vit. Cim.*, IX, XVI; *Vit. Pericl.*, V, XXVIII.
9. Ælian., *Var. hist.*, III, 8. Bentley, *Respons. ad C. Boyl.*, XI, conteste l'anecdote et croit qu'Elien a confondu avec le poëte tragique Phrynichus un général du même nom et d'une époque postérieure (Thucydide, VIII, raconte sa mort arrivée la deuxième année de la XCII^e olympiade), qu'en distingue quelque part le scoliaste d'Aristophane.
10. *Vit. Sophocl.*; Arg. *Antig.*; Strab., XIV. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 59.

naissance l'année même de la première victoire d'Eschyle, la première de la LXXIVe olympiade, en 484[1], et on le fait fleurir quatre ans après Ion, vers la deuxième année de la LXXXIIIe olympiade, en 447. Auteur de tragédies dont le nombre est aussi fort diversement rapporté, il ne fut qu'une fois honoré du prix[2]; mais ce sont ses drames satyriques, souvent cités, entre autres par Athénée[3], qui l'ont surtout illustré[4].

On peut le croire, les trois tragédies que nous avons décrites, et dont la succession compose l'histoire complète de l'art chez les Grecs, les deux dernières surtout, retrouvèrent tour à tour, dans chacun des tragiques de second ordre, classés par les Alexandrins, une expression nouvelle. Agathon d'Athènes, qui y remporta le prix de la tragédie, la première année de la XCIe olympiade[5], en 416, au plus fort des succès d'Euripide, eut les défauts de son illustre contemporain, et, comme il était naturel, y ajouta. Aristote, recommandant[6] ce qu'Horace[7] semble avoir prescrit d'après lui, que le chœur tienne à la pièce, y ait son rôle, en soit un des acteurs, ajoute : « comme chez Sophocle, et non comme chez Euripide; » puis il accuse Agathon, qu'il cite au reste souvent et honorablement[8], d'avoir donné le fâcheux exemple de chœurs sans rapport aucun avec le sujet, s'y ajoutant arbitrairement, capricieusement, comme des espèces d'intermèdes. Ailleurs[9], il lui reproche d'avoir altéré l'unité du drame par l'introduction de trop nombreux épisodes, plus, apparemment, qu'Euripide, dont il ne parle pas, et que sans cela il eût dû citer; car cette nouveauté dangereuse venait originairement de lui. Agathon a certainement, par la mollesse, la recherche, l'afféterie de sa pensée et de son langage, modelés sur les exemples de Gorgias, par

1. *Marm. Par.* Suid., v. Ἀχαιός. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 29, 55.
2. Suid., *ibid.* — 3. *Deipn.*, IV, VI, X, XI, XIV. Cf. Casaub., *de Poes. satyr.*, I, 5. — 4. Diog. Laert., II, 133.
5. Athen., *Deipn.*, V. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 79. — 6. *Poet.*, XVIII.
7. *Ad Pison.*, v. 193. — 8. *Poet.*, XV, XVII. — 9. *Poet.*, XVIII.

le goût de l'antithèse et d'autres agréments auxquels il tenait beaucoup, et qui, de son aveu, étaient tout Agathon[1], précipité la décadence du style tragique, commencée en quelque chose par Euripide. Aristophane nous le fait comprendre, lorsque, avec cette exagération bouffonne qui chez lui cache un sens si délicat et si juste, il le représente « gazouillant une marche de fourmis[2] ». Sans le témoignage d'Aristote, la postérité aurait pu douter si ses pièces, celle surtout qu'il a intitulée *la Fleur*, Ἄνθος[3], pièce toute d'invention, sujet et personnages, étaient bien précisément des tragédies; si ce n'étaient pas plutôt des ouvrages de caractère indécis, dans lesquels, plus encore que dans ceux d'Euripide, se marquait le passage de l'art vers cette forme encore inconnue, qui devait bientôt venger et Euripide et Agathon des épigrammes d'Aristophane, en remplaçant l'ancienne comédie par la nouvelle[4].

La critique, en accusant ce poëte d'avoir consommé la ruine de l'art tragique, craint de se montrer bien sévère; elle se sent comme désarmée par ces grâces trop séduc-

1. Ælian., *Var. hist.*, XIV, 13; Plutarch., *Sympos.*, III, I; Philostrat., *Vit. Sophist.*; Athen., *Deipn.*, V. Athénée cite du *Télèphe* d'Agathon certain passage bien étrange. Un personnage, qui sans doute ne sait pas lire, y décrit, lettre par lettre, le nom de Thésée, ΟΗΣΕΥΣ : « Parmi ces caractères, on voyait d'abord un cercle avec un trait au milieu; venaient ensuite deux lignes accouplées; la troisième figure ressemblait à un arc de Scythie; puis c'était un trident obliquement placé; ensuite deux lignes se réunissant au sommet d'une troisième; enfin, la troisième revenait à la dernière place.... » Les sentences que cite d'Agathon Aristote (*Ethic. Eudem.*, III, I; V, I, 4), bien que sous cette forme antithétique qu'il affectionnait, lui font plus d'honneur que ce puéril jeu d'esprit, dont au reste Euripide (Athen., *Deipn.*, *ibid.*; *Thes.*, fragm. V) lui avait donné le modèle, et que renouvela après lui Théodecte (Athen., *Deipn.*, *ibid.*). Achæus aussi avait montré sur la scène des satyres qui épelaient le nom de Bacchus (Athen., *Deipn.*, XI), mais c'était dans un drame satyrique.
2. *Thesmoph.*, v. 99. Cf. Suid., v. Μύρμηξ. Dans la même comédie d'Aristophane, v. 52 et suiv., l'esclave d'Agathon décrit très-plaisamment les peines que se donne son maître en quête des petites grâces de sa poésie.
3. Aristot., *Poet.*, IX.
4. Quelques auteurs, dont Bayle, article *Agathon*, le donnent pour poëte comique aussi bien que poëte tragique, d'après des textes où il semble ainsi désigné. Voyez Schol. Aristoph., *Ran.*, 83; Philostrat., *Vit. Sophist.*, I.

trices du corps[1], ces agréments de l'esprit, qui brillaient en lui d'un si doux éclat le lendemain du jour où les suffrages de trente mille Grecs avaient accueilli au théâtre ses premiers vers et sa voix[2]; elle le revoit toujours célébrant sa victoire avec ses amis, et quels amis! par les aimables et ingénieux entretiens de ce banquet fameux, où parlait Socrate, et que Platon, bien jeune alors (on était dans la quatrième année de la CXe olympiade, en 417, et il n'avait que quatorze ans), devait un jour raconter[3].

Agathon passa bientôt de là « au banquet des bienheureux, » comme a dit Aristophane dans ses *Grenouilles*[4], parlant soit de sa mort[5], soit encore, le scoliaste du poëte comique donne cette seconde interprétation qui paraît la véritable[6], de sa retraite à la cour d'Archélaüs[7]. Il y avait trouvé[8], et probablement vu mourir[9], en 406, Euripide, auquel ne survécut que quelques mois son illustre rival, Sophocle, mort en 405[10]. Ces grandes pertes que la tragédie venait de faire coup sur coup, inspirèrent, cette année même, la comédie. Le comique Phrynichus, dans une pièce qui obtint un second prix[11], et dont le titre était les *Muses*, fit, à ce qu'on croit[12], comparaître devant leur tribunal, pour s'y disputer le premier rang, Euripide et Sophocle, et il y rendit à la vie si longue, si illustre, si prospère de ce dernier, un éloquent hommage qui s'est en partie conservé[13]. Une pièce d'Aristophane, moins heureuse, puisqu'elle ne fut point couronnée, plus heureuse en même temps, puisqu'elle devait

1. Plat., *Protagor.*; Lucian., *Rhetor. præcept.*, II; Ælian., *Var. hist.*, II, 21; XIII, 4. Cf. Athen., *Deipn.*, V, etc. — 2. Plat., *Sympos.* Cf. Suid., vv. Χορικός, Μύρμηξ. — 3. Athen., *Deipn.*, V. — 4. *Ran.*, v. 85.

5. Ainsi l'entend Bayle, entre autres, article *Agathon*.

6. M. W. C. Kayser s'y range, par des raisons fort plausibles, dans le chapitre étendu qu'il a consacré au poëte tragique Agathon, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 141-176. Voyez particulièrement p. 144 sqq.

7. Ælian., *Var. hist.*, II, 21; V, 13. — 8. *Id.*, *ibid.*, XIII, 4.

9. Apollod. ap. Diod. Sic., XIII, 103, etc. Voyez Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 87. — 10. *Id.*, *ibid.* Cf. Bœckh, *Græc. trag. princip.*, XVI. — 11. Argum. *Ran.* — 12. Meineke, *Quæst. scenic.*, II, p. 10; *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 157; t. II, p. 592. — 13. Arg. tert. *Œdip. Col.*

survivre à sa défaite et arriver à la postérité, la comédie des *Grenouilles* offrit, on le sait, sous une forme toute pareille, un sujet à peu près semblable : c'était encore le procès d'Euripide, non plus contre Sophocle, mis, en raison de sa supériorité, hors de cause, mais contre Eschyle[1], objet constant des louanges de l'ancienne comédie, qui se servait de sa vieille gloire pour attaquer des gloires plus récentes; Eschyle, que déjà un des prédécesseurs d'Aristophane, Phérécrate, avait évoqué des enfers, et fait magnifiquement parler de lui-même[2]. Dans les *Grenouilles*, cette histoire à la fois si bouffonne et si vraie de la tragédie grecque, Aristophane cherchait en vain, parmi les tragiques encore vivants, encore présents à Athènes, récemment quittée par Agathon, quel serait le successeur des grands poëtes, perdus désormais pour le théâtre. Déjà, à une époque que de savants critiques[3] font partir de la LXXXIXe olympiade, c'est-à-dire de l'an 420, la fureur toujours croissante des Athéniens pour la tragédie avait précipité vers ce genre la multitude de jeunes et aventureux discoureurs[4] dont Aristophane compare le babil tragique au gazouillement d'une volée d'hirondelles[5]; elle avait amené, pour la versification et le style particulièrement, une négligence à laquelle parti-

1. Aristophane les avait déjà opposés l'un à l'autre dans une espèce de querelle des anciens et des modernes, engagée entre deux de ses plus comiques personnages, Strepsiade et son fils Phidippide. Voyez *Nub.*, 1347 sqq.

2. Schol. Aristoph., *Pax*, 748. Cf. Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 85; t. II, p. 289.

3. God. Hermann, *Element. doct. metric.*, p. 88, 125; *Opusc.*, t. III, p. 148, 273, 287, etc.; Bœckh, *Græc. trag. princip.*, XX, p. 260.

4. Ce que nous savons des débuts assez hâtifs de quelques-uns des meilleurs tragiques d'Athènes, et l'expression dont se sert Aristophane en parlant de la jeunesse de leurs successeurs, μειραχύλλια, donnent à penser qu'un auteur de tragédies n'était pas obligé d'attendre, pour se produire, l'âge de trente ou de quarante ans, exigé de celui qui entrait dans la carrière, regardée sans doute comme plus politique, de la comédie. Voyez Schol. Aristoph., *Nub.*, 530, et ce que disent à ce sujet, principalement Clinton, *Fast. hellenic.*, proœm., p. LIX; Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 104, etc.

5. *Ran.*, 93.

cipèrent même, dans quelques-uns de leurs derniers ouvrages, Sophocle et beaucoup plus Euripide. Eux morts et Agathon parti, qui pouvait arrêter l'art sur cette pente où l'entraînaient vers le métier l'ambition indiscrète, la facilité expéditive et routinière de tant de poëtes, sans vocation et sans conscience, fort épris des couronnes dionysiaques, mais indignes d'y prétendre et incapables de les mériter? Aucun de ceux, assurément, dont nous avons emprunté la longue liste à Aristophane, et que, par une autre comparaison, fort convenable au personnage qu'il fait parler, le dieu de la tragédie qui était aussi le dieu du vin, il appelle des grappillons oubliés dans la vigne tragique[1]. Les hommes manquaient et plus encore les choses : la tragédie avait fait son temps. Cette mythologie, sur laquelle elle vivait depuis plus d'un siècle, avait été enfin épuisée par tant d'écrivains empressés de reproduire incessamment les mêmes sujets dans des drames qui se comptaient par centaines : en outre, une infatigable parodie tendait depuis bien des années à la chasser du théâtre, comme une audacieuse philosophie à l'exiler du monde réel. L'histoire à laquelle la tragédie avait par exception touché deux ou trois fois[2] eût pu renouveler heureusement les tableaux de la scène : mais Athènes, abaissée plus encore par elle-même que par la fortune, ne suffisait plus à une tâche trop forte pour son patriotisme expirant, et que lui eussent d'ailleurs prudemment interdite les ombrages de tant de tyrannies diverses, aristocratiques et démocratiques, lacédémoniennes et macé-

1. *Ran.*, 92.
2. Dans les *Phéniciennes* de Phrynichus, dans les *Perses* d'Eschyle, on l'a vu plus haut; dans le *Mausole* de Théodecte, on le verra plus loin, p. 102; peut-être dans le *Themistocle* de Moschion, où Meineke (*Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 522), et Fr. G. Wagner (*Poet. trag. græc. fragm.*, éd. Didot, p. 138) voient avec vraisemblance, comme depuis W. C. Kayser (*Hist., crit., trag. grac.*, p. 94 sqq.), une tragédie. Meineke (*ibid.*, p. 424) attribue un autre *Thémistocle* dont a parlé Suidas comme d'une comédie de Philiscus, à un poëte tragique du même nom. Enfin il croit, avec Niebuhr, que les Κασσανδρεῖς, comptés par Suidas parmi les tragédies de Lycophron, avaient un sujet historique.

doniennes, qui se la disputaient. Quand le génie et l'ascendant de Philippe et d'Alexandre, triomphant de tant de libertés qui ne pouvaient vivre en paix sur le même sol, eurent violemment ramené à l'unité grecque, pour les employer à la conquête de l'Orient, toutes ces républiques turbulentes et insociables, Athènes, par trop pacifiée, n'eut plus de goût que pour les élégants désordres d'une vie toute sensuelle et les ingénieuses comédies, où en riaient, sans les corriger, les Antiphane et les Alexis, les Diphile, les Philémon, les Ménandre.

Jusque-là et même après, la tragédie, tout épuisée, toute déchue qu'elle était, ne laissa pas que d'exister: elle trouva encore, ce qui manqua plus tôt à la comédie, mais dont celle-ci pouvait plus facilement se passer, des choréges pour faire les frais de ses chœurs ; elle ne manqua jamais de poëtes pour défrayer d'ouvrages nouveaux les représentations solennelles de son principal théâtre, le théâtre de Bacchus, et de tous ceux qu'il avait suscités, dans ce que nous pourrions appeler la *banlieue* et la *province* d'Athènes, dans toutes les villes grecques, dans la Macédoine, dans la Sicile, dans la Grande-Grèce et les îles.

Il serait infini et fastidieux de reproduire ici tous les catalogues, du reste bien peu d'accord entre eux, bien peu dignes de foi, qui nous sont parvenus des innombrables drames fournis sans relâche, des victoires dramatiques incessamment remportées par les tragiques du IVe siècle, faibles et maintenant obscurs successeurs des maîtres du Ve. Bornons-nous à indiquer, autant que la chose est possible en l'absence de tout monument, l'esprit général de leurs œuvres, et pour cela, mettons principalement à profit les témoignages précieux d'un grave contemporain, qui, ne traitant que des principes de l'art, a, sans dessein, retracé quelques traits de son histoire à l'époque où il écrivait.

Aristote nous apprend, par exemple, que la tragédie, au lieu de se rajeunir, comme il eût été naturel, en cherchant de nouveaux sujets, soit dans l'histoire, nous le

disions tout à l'heure, soit dans les traditions les moins usées, les moins rebattues de la mythologie, ne s'occupait plus, au contraire, que d'un petit nombre de familles, tragiques par excellence, il est vrai, mais dont il eût peut-être été temps de laisser en paix la mémoire trop célébrée, celles des Alcméon, des Œdipe, des Oreste, des Méléagre, des Thyeste, des Télèphe [1]. Comment ramener encore sur la scène des personnages qu'on y avait vus tant de fois, sans rencontrer la trace des chefs-d'œuvre, ou, si on voulait l'éviter, sans s'égarer dans de fausses voies? Aussi les tragédies nouvelles, comme on les appelait, quand elles n'étaient point un remaniement servile d'ouvrages connus, n'offraient-elles que l'exagération indiscrète de quelques nouveautés dangereuses, autorisées, nous l'avons vu, par de grands exemples. On multipliait les intermèdes, les épisodes, sans trop se soucier de l'antique unité [2]; on cherchait le succès dans l'intérêt seul de l'action, et non plus, comme autrefois, dans la peinture des mœurs [3]. Le haut style d'Eschyle et de Sophocle qu'Euripide déjà, avec un art, un bonheur qu'a justement vantés Longin [4], s'était appliqué, en quelque sorte, à humaniser par un mélange d'expressions empruntées aux plus pures et aux plus élégantes de l'usage ordinaire [5]; qu'à la même époque un poëte, certes moins habile, Sthénélus, un autre, Cléophon, nommé avec lui par Aristote [6], et probablement son contemporain, ou peu s'en faut, avaient réduit au mérite assez humble de la propriété, de la clarté, ce haut style, ainsi abaissé, descendait de plus en plus vers la prose [7]. L'idéal, longtemps chassé des choses mêmes par le réel, l'était maintenant des mots, son dernier retranchement. Ces drames, dont la complication, le mouvement, probablement aussi le spectacle, plaisaient à la foule, ces drames sans mœurs et sans poésie, sortes de livrets auxquels la représentation

1. *Poet.*, XIII. — 2. *Ibid.*, XVIII. — 3. *Ibid.*, VI. — 4. *Subl.*, XV, XXXIX. — 5. Aristot., *Rhet.*, III, 2. — 6. *Poet.*, XXII. Cf. *ibid.*, III. — 7. Id., *Rhet.*, III, I.

devait donner la vie, étaient du goût des comédiens, qui par leur jeu en devenaient comme les poëtes. C'était pour eux, à leur goût, à leur fantaisie [1], qu'on les faisait; c'étaient eux qui les commandaient en quelque sorte [2]; à eux appartenait désormais, et c'est là partout le dernier terme de la décadence du théâtre, le premier rôle dans l'œuvre dramatique [3].

Sans doute il y eut à cette époque des tragiques qui ne manquaient pas de mérite. On doit le croire de ceux auxquels Aristote a fait l'honneur de les citer, non pas seulement en compagnie d'Agathon, mais d'Euripide, mais de Sophocle, mais d'Eschyle.

Tel est parmi les plus anciens Chérémon, qu'Aristote traite comme un bon poëte, en dépit du mélange indiscret des mètres qu'il lui reproche [4], de l'exactitude, digne de la prose, et convenable aux ouvrages écrits seulement pour la lecture, dont il le loue [5]; Chérémon, rangé quelquefois à tort parmi les comiques [6], mais appelé tragique, entre autres par Théophraste [7], et à qui feraient seuls donner ce nom le caractère de ses fragments, et les titres de ses ouvrages [8].

Tel est un Carcinus, qu'il a fallu aussi retirer de la liste des poëtes comiques, où on l'avait porté à tort [9]; qu'on a dû distinguer [10], malgré de graves autorités [11], du

1. Aristot., *Poet.*, IX. — 2. Id., *Rhet.*, III, 12. — 3. Id., *ibid.*, III, I.
4. *Poet.*, I, XXIV.
5. *Rhet.*, III, 12. Sur les interprétations diverses auxquelles a prêté ce passage, voyez en dernier lieu Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. Didot, p. 122, 123; W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 215 sqq.; 221 sq.
6. Voyez à ce sujet Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 517 sqq.
7. Athen., *Deipn.*, XIII.
8. Voyez-en la liste chez Suidas, dans le recueil de M. Wagner, p. 122 sqq., et dans le chapitre consacré à Chérémon par M. Kayser, p. 211 sqq. Il n'y est pas question du passage cité par Aristote, *Rhet.*, II, 23, et qu'il faut sans doute, puisqu'on y parle de Penthée et de son nom de mauvais augure, rapporter au Διόνυσος.
9. Meineke, *ibid.*, t. I, p. 505-517. — 10. Id., *ibid.*; Bœttiger, *de Med. Euripid. cum priscæ artis operibus comparata*, Weimar, 1802, 1803; *Opusc.*, p. 371. — 11. Bentley, *Dissert. ad Phalarid.*, p. 278; Schweighæuser, ad Athen., t. I, p. 178, etc.

Carcinus tant bafoué, avec son fils Xénoclès, comme lui poëte tragique, avec ses deux ou trois autres fils choristes et danseurs du théâtre tragique, par Aristophane et les comiques du temps; qui peut-être, s'il faut se fier à l'arbre généalogique où l'on a savamment cherché à rendre plus claire la filiation de cette race si pleine aujourd'hui d'obscurité[1], doit y être rattaché comme petit-fils de Carcinus, comme fils de Xénoclès, et qui vient encore par lui-même, par son fils également nommé Xénoclès, et fidèle à la constante vocation de la famille, l'augmenter d'un troisième et quatrième rameau tragique: poëte d'une fécondité aussi grande que fut sans doute sa longévité; qui put, dit-on [2], composer cent soixante pièces, dont plusieurs[3] lui valurent des victoires rappelées par Plutarque, à côté de celles d'Eschyle et de Sophocle[4]; dont quelques-unes aussi furent moins heureuses: car Aristote, qui va chercher des exemples dans son *Thyeste*, dans sa *Médée*, dans son *Œdipe*, etc. [5], et par cela seul en atteste le succès et la réputation, raconte et explique aussi la chute, que peut-être il avait vue, de son *Amphiaraüs* [6].

Tel est Astydamas, plus encore que Carcinus, de souche tragique, qui, par Morsimus son père, par son grand-père Philoclès, neveu d'Eschyle, remontait, nous l'avons déjà dit plus haut, jusqu'au créateur de la tragédie, et transmit l'exercice de son art à ses deux fils, à un second Astydamas, avec lequel on a fort bien pu le confondre, à un second Philoclès[7]. Il est difficile de croire aux deux cent quarante pièces qu'à partir de son début dramatique, la troisième année de la XCVe olympiade[8], lui attribue généreusement Suidas[9]. L'imagination est moins effrayée des

1. Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 516; Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. Didot, p. 81. — 2. Suid., v. Καρκίνος. — 3. Suidas, *ibid.*, dit une seule. — 4. *De Glor. Athen.*, VII. — 5. *Poet.*, XVI; *Rhet.*, II, 23; III, 16; *Ethic. ad Nicomach.*, VII, 1, 8. — 6. *Poet.*, XVII. — 7. Sur ce second Philoclès, voyez la page 69.
8. Diod. Sic., XIV, 43; *Marm. Par.*, n° 68. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 99.
9. Peut-être a-t-on réuni dans un même total les pièces du père et du fils.

quinze victoires qu'il remporta, selon le même auteur, et dont une, due à son *Hector*, est notée par Plutarque dans le même passage, où il parle si favorablement de celles de Carcinus[1]. Le succès de son *Parthénopée* dut être fort éclatant; il lui valut ce qu'Eschyle lui-même ne devait obtenir, avec Sophocle et Euripide, qu'un peu plus tard, sur la proposition de l'orateur Lycurgue[2], une statue au théâtre. Il lui coûta davantage. Le poëte avait osé dire de lui-même, dans des vers gravés au-dessous de sa statue :

« Que n'ai je vécu de leur temps, ou que n'ont-ils vécu du mien, ces hommes qui passent pour les premiers par le charme de la parole! J'aurais certes été jugé leur égal. Plus heureux que moi, ils échappent, par leur ancienneté, à la poursuite de l'envie. »

Les Athéniens, justement choqués, firent effacer l'orgueilleuse inscription, non sans avoir préalablement condamné l'auteur à une amende. Un monument moins anonyme, et peut-être plus durable[3], ce fut l'expression proverbiale, « se louer comme Astydamas[4] ». Ce poëte si fécond, si heureux et si vain, n'a guère conservé, auprès de la postérité, qu'un seul titre de gloire, la courte mention faite par Aristote[5] de son *Alcméon*, en compagnie de l'*Œdipe roi*.

Un tragique de ce temps qu'Aristote cite volontiers, et quelquefois dans des occasions où il eût été plus naturel de citer ses illustres prédécesseurs[6]; dont nous connaissons par lui le *Philoctète*, l'*Hélène*, l'*Œdipe*, l'*Alcméon*, l'*Ajax*, le *Tydée*, mais surtout le *Lyncée*[7]; qui, selon Suidas, avait composé jusqu'à cinquante ouvrages de ce

1. *De Glor. Athen.*, VII. L'une de ces victoires est rapportée par la chronique de Paros à la 4e année de la CIe olympiade.
2. Diog. Laert., II, 43; Plutarch., *Vit. X Rhet.*; Pausan., *Att.*, XXI. Cf. God. Hermann, *Dissert. II de Choro Eumenid. Æschyl.*; *Opusc.*, t. II, p. 156 sq.; Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. Didot, p. 68, 69.
3. Voyez Philem., *Fragm. incert.*, XCV; Julian., *Epist.*, 12, 59.
4. Zenob., V, 100; Apostol., XVII, 129; Suid., in Σαυτὸν ἐπαινεῖς, etc.
5. *Poet.*, XIV. — 6. *Ethic. ad Nicomach.*, VII, 8. — 7. *Politic.*, I, 1, 6; *Rhet.*, II, 23 passim; *Poet.*, X, XVI, XVIII.

genre, et qui, d'après son épitaphe, ayant disputé treize fois le prix de la tragédie, l'avait remporté huit fois[1], c'est Théodecte de Phasélis. Passant par cette ville de Lycie, la première année de son expédition en Asie, en 333, le royal disciple d'Aristote, Alexandre, y visita et y couronna de sa main[2] la statue de Théodecte, mort récemment, assez jeune encore, à Athènes, où Pausanias[3] nous dit avoir vu son tombeau près du Céphise, non loin de celui du grand tragédien Théodore. Alexandre honorait en lui non-seulement le célèbre poëte tragique, mais aussi l'ami de son maître[4]. Théodecte, à qui Aristote paraît avoir donné, pour le publier sous son nom, ou simplement adressé[5], un de ses ouvrages sur la rhétorique, avait lui-même traité, et traité en vers[6], d'un art qu'il exerçait; il était à la fois poëte et orateur, ce que révéleraient toutes seules ces controverses oratoires dont les éloges d'Aristote[7] nous apprennent que ses tragédies étaient remplies. Il semblerait, d'après un récit d'Aulu-Gelle[8], que, lorsque la reine de Carie, Artémise, célébrant, en 352, l'érection du magnifique tombeau consacré par elle à son époux, ajouta aux pompes de cette cérémonie funèbre un concours entre d'illustres panégyristes de ce prince, et peut-être aussi des luttes poétiques, des jeux dramatiques, Théodecte y serait venu disputer le prix doublement, en vers aussi bien qu'en prose, et que sa tragédie de *Mausole*, encore existante au temps d'Aulu-Gelle, à ce qu'il assure, aurait eu plus de succès que son discours[9].

1. Steph. Byz., v. Φασηλίς. — 2. Arrian., *Expedit. Alex.*, I, 24, 25; Plutarch., *Vit. Alex.*, XVII. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 163.
3. *Att.*, XXXVII. — 4. Suid., *ibid.*
5. Val. Max., VIII, XIV, 3; Quintil., *Inst. orat.*, II, XV, 10; III, I, 15. Barthélemy (*Voyage du jeune Anacharsis*, LXXI) a judicieusement choisi Théodecte pour lui faire exposer, en compagnie de son contemporain l'acteur Polus, la théorie de la tragédie, d'après la Poétique d'Aristote.
6. Suid., *ibid.* Cf. v. Σιεύντιος. — 7. Voyez les passages cités plus haut.
8. X, 18. Cf. Suid., v. Θεοδέκτης.
9. L'orateur fut vaincu par Théopompe, qui s'est vanté lui-même de sa victoire, selon Porphyre, cité par Eusèbe, *Præp. evang.*, X, 3. Mais le poëte tragique l'emporta sur ses rivaux. Que pouvait être cette tragédie de *Mausole*? Selon la conjecture d'Ot. Müller (*Hist. de la litt.*

D'autres[1], entendant autrement ce passage assez obscur, ont pensé, mal à propos je crois, qu'il y était seulement question d'un concours de tragédies, et ont mis au nombre des poëtes tragiques les rivaux eux-mêmes de Théodecte, ou du moins quelques-uns, Isocrate, soit Isocrate d'Athènes[2], soit Isocrate d'Apollonie, le disciple et le successeur du célèbre rhéteur de ce nom[3], Naucrate d'Érythrée, sorti de la même école. Théodecte en venait lui-même[4], comme aussi Astydamas[5], dont il a a été question tout à l'heure, comme d'autres tragiques de ce temps, parmi lesquels nous ne devons pas omettre Apharée, beau-fils et fils adoptif du maître[6], auteur, avec quelques discours, de trente-sept ou trente-cinq tragédies, composées de la première année de la CIII^e olympiade à la quatrième de la CIX^e, de 368 à 341[7], et pour plusieurs couronné, deux fois aux Dionysiaques, deux fois aux Lénéennes[8]: des unes et des autres, au reste, rien ne s'est conservé, pas même les titres[9].

Revenons à ceux des tragiques du IVe siècle qu'a cités

grecque, t. II, p. 191), Théodecte en avait emprunté le sujet, non pas à la vie du prince dont on honorait la sépulture, mais aux antiquités de la Carie, qui comptait plus d'un Mausole. C'est ainsi qu'Euripide avait composé, en l'honneur d'Archélaüs, une tragédie de ce nom, mais dont quelque autre Archélaüs, des anciens temps de la Macédoine, était sans doute le héros. Voyez plus haut, p. 87.
1. Voyez Fabric., *Biblioth. græc.*, t. II, p. 309, 311. Harl. — 2. Théopompe, ap. Euseb., *Præparat. evang.*, X, 13. — 3. Suid., v. Ἰσοκράτης.
4. Id., Θεοδέκτης. Cf. Plut., *Vit. X Rhet.*
5. Id., v. Ἀστυδάμας
6. Selon Suidas, v. Ἀφαρεύς, il était fils du célèbre sophiste Hippias, dont on doit penser qu'Isocrate avait épousé la veuve. Voyez Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. Didot, p. 113.
7. Plutarch., *Vit. X Rhet.*, *Isocrat.* Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p 123, 155.
8. Plutarch., *ibid.* Le passage mal entendu par Fabricius, comme l'a remarqué l'abbé Vatry (*Mémoires de l'Académie des belles-lettres*, t. XIII), lui a fait compter au nombre des tragiques Isocrate lui-même.
9. M. W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 106 et suiv., a donné à ses notices sur Apharée et sur Théodecte le titre commun de *De Isocratis schola*. Le principal caractère de cette école tragique lui paraît avoir dû être l'usage plus fréquent encore que chez Euripide de ces actions oratoires, semblables à celles de l'école et du barreau, qui d'ailleurs plaisaient tant au public d'Athènes. Voyez encore à ce sujet Fr. G. Wagner, *ibid.*, p. 112, 113.

honorablement Aristote, et terminons-en la liste en y inscrivant Dicéogène, qu'en 392 Aristophane paraît avoir parodié[1]; et par conjecture, bien que sa date soit inconnue[2], Polyidus. L'auteur de la Poétique leur a emprunté[3] des exemples de reconnaissance, dont un surtout, singulièrement ingénieux, frappant, a été depuis bien des fois cité : je veux parler de cette scène, sur laquelle j'aurai occasion de revenir[4], où le sophiste Polyidus, ainsi l'appelle Aristote (et beaucoup, en ce temps, comme déjà l'Hippias, mis en scène par Platon[5], mêlaient à l'art sophistique, ce qui lui ressemblait fort, la composition des tragédies), où, dis-je, Polyidus avait renouvelé et surpassé la belle reconnaissance de l'*Iphigénie en Tauride*.

Faut-il pousser plus loin cette histoire? Nous rencontrerions, au temps de Philippe et d'Alexandre, un poëte placé à tort par Suidas dans la pléiade alexandrine, qu'il a devancée, le Syracusain Sosiclès, ou Sosiphane, fils de Sosiclès, auteur, sept fois couronné, de soixante-treize tragédies[6]; peut-être aussi, mais la chose est regardée maintenant comme bien douteuse, un autre poëte, ami du philosophe Callisthène, avec lequel il fut condamné à mourir, Néophron, de Sicyone, que n'ont pas dû fatiguer beaucoup ses cent vingt tragédies, si elles ressemblaient toutes à l'espèce d'édition, quelquefois corrigée, quelquefois gâtée, mais surtout misérablement abrégée, qu'il donna de la *Médée* d'Euripide[7]. Un peu plus tard, s'offrirait à nous

1. Schol. ad Aristoph., *Eccles.*, I.
2. Diodore de Sicile, XIV, 46, fait fleurir en l'année 396 un Polyidus, poëte dithyrambique, et de plus musicien et peintre. Était-ce notre poëte tragique? Barthélemy l'a pensé (*Voyage du jeune Anacharsis*, XXVII), et aussi W. C. Kayser (*Hist. crit. trag. græc.*, p. 318 sqq.).
3. XVI, XVII. — 4. Voyez plus loin, liv. IV, chap. XVI. — 5. *Hipp. min.* Cf. Cic. *Orat.*, III, 32. — 6. Suid., v. Σωσιφάνης. Cf. Fabric., *Biblioth. græc.*, t. II, p. 322. Harl.
7. Voyez plus loin, liv. IV, chap. V, la traduction et l'examen d'un morceau de la *Médée* de Néophron, conservé par Stobée. Le scoliaste d'Euripide, *Med.*, 647, 1384, en donne deux autres passages. La manière équivoque dont s'exprime, à l'égard de cette pièce et de celle d'Euripide, Suidas, v. Νεοφρών, Diogène Laërce, II, 134, ce que semble dire, au moyen de corrections spécieuses, l'argument grec de la *Médée* d'Euripide, ont fait penser à quelques éditeurs et commentateurs d'Euripide,

Euphantus, d'Olynthe, précepteur du roi de Macédoine, Antigone, qu'on sait avoir donné avec succès bon nombre de tragédies[1]. Enfin une inscription d'Orchomène[2] nous présenterait, parmi les noms de poëtes dramatiques et de comédiens qui furent couronnés en cette ville de Béotie, à la fête des Grâces, dans l'olympiade CXLV^e^, c'est-à-dire de 200 à 197, un nom par lequel nous serions heureux de clore notre énumération, celui d'un troisième Sophocle, Athénien comme les deux autres, et probablement leur descendant, tragique connu de Suidas[3], qui lui attribue quinze tragédies. Mais, je le répète, et ces poëtes, et ceux de leurs prédécesseurs qui ont été rappelés plus haut, s'effaçaient devant les véritables représentants de l'art, à cette époque, quelques grands tragédiens.

Dans l'origine, dit Aristote[4], « les poëtes eux-mêmes représentaient leurs tragédies. » En présence du chœur qui leur était échu et qu'ils avaient instruit, complétement instruit, et pour le chant et pour la danse, — car c'était là leur fonction principale, que rappela toujours, même après qu'elle eut en partie cessé, la langue du théâtre, cette expression surtout *enseigner* une pièce[5], dont on se servait et chez les Grecs et chez les Romains leurs traducteurs, leurs imitateurs, pour dire *monter* une pièce, — en présence donc du chœur instruit par eux, ils

Beck, Matthiæ, Elmsley, à Ménage, dans ses notes sur Diogène Laërce, à Clinton, *Fast. hellenic.*, prœem., p. XXXII, etc., plus récemment à I. A. Hartung, *Eurip. restitut.*, t. II, p. 345, W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 302 sqq., Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. Didot, p. 20 sq., que Néophron n'était pas l'abréviateur d'Euripide, mais qu'Euripide, au contraire, avait développé, s'était en quelque sorte approprié, par le parti qu'il en avait tiré, l'œuvre de Néophron. Quant à la difficulté de placer avant Euripide un poëte que Suidas avait fait mourir avec Callisthène, ils y ont répondu par un autre passage du même Suidas, qui, dans son article *Callisthène*, substitue à Néophron un tragique du nom de Néarque.
1. Diog. Laert., II, 100.
2. Bœckh, *Corp. inscrip. græc.*, vol. I, n° 1584. Cf. n°s 1583, 1585.
3. Suid., v. Σοφοκλῆς.
4. *Rhet.*, III, I. Cf. Athen., *Deipn.*, I; *Vit. Sophocl.*, etc.
5. Voyez la dissertation, déjà citée, de Bœttiger, *Quid sit docere fabulam; Opusc.*, p. 281 sqq.

jouaient eux-mêmes cet unique personnage dont l'introduction, presque fortuite, avait produit le drame, et qui fut quelque temps le drame tout entier. Plus tard, quand le progrès de l'action amena sur la scène un second, puis un troisième personnage, ils durent s'adjoindre deux autres acteurs, mais auxquels ils apprirent, bien entendu, eux déjà les maîtres du chœur, les rôles dont ils les chargeaient. Auteurs, acteurs, chefs de troupe tout à la fois, les poëtes accomplissaient ainsi, pour ainsi dire à eux seuls, l'œuvre dramatique tout entière. On peut suivre assez longtemps, dans quelques-uns des faits trop rares et quelquefois malheureusement trop contradictoires et trop obscurs dont se compose l'histoire de la scène antique, la trace de cet ordre de choses primitif. Un passage d'Aristophane[1] nous représente Agathon occupé de former, de dresser dans sa maison le chœur d'une de ses tragédies; un autre passage de Platon, auquel il a été renvoyé précédemment[2], nous fait connaître que, malgré l'exemple donné par Sophocle, qui cependant remplit encore, nous le savons, au temps de sa jeunesse, les rôles de son *Thamyris* et de sa *Nausicaa*[3], de ne plus jouer soi-même ses pièces[4], Agathon, dans une grande circonstance au moins de sa carrière dramatique, la représentation d'une pièce qui fut honorée d'un prix, contribua de sa personne au succès de son ouvrage : enfin il est à supposer, car nul témoignage ne l'établit, que ce poëte considérable n'était pas sans avoir quelques comédiens attachés à sa fortune par les mêmes liens qui paraissent avoir lié Télestes, Cléandre et Myniscus[5] à Eschyle, Clidémide et Tlépolème à Sophocle[6], Céphisophon à Euripide[7]. A quelle

1. *Thesmophor.*, 101. — 2. *Sympos.* Voyez plus haut, p. 94.
3. Athen., *Deipn.*, I, XIV; *Vit. Sophocl.* Une peinture du Pœcile le représentait, comme dans le rôle de *Thamyris*, une lyre, κιθάρα, à la main (*ibid.*).
4. *Vit. Sophocl.* — 5. Aristot. ap. Athen., *Deipn.*, I; *Vit. Æschyl.*
6. Schol. ad Aristoph., *Ran.*, 803; *Nub.* 1267. L'auteur de la Vie de Sophocle nous dit, d'après Ister, qu'il composait les rôles de ses pièces pour certains comédiens.
7. Aristoph., *Ran.*, passim ; Thom. Magist., *Vit. Euripid.*

époque et dans quelles limites cette constitution, cette organisation primitive du spectacle tragique se modifia-t-elle, de sorte que le poëte, quand il allait entrer en lice, reçût du sort[1] ses divers agents pour ainsi dire, non-seulement le chœur, mais un fonctionnaire spécialement chargé de son instruction, quant à la partie orchestique du moins[2], un *Chorodidascale;* mais les trois acteurs principaux, qui, selon une loi de l'art, peut-être formulée par Horace[3], comptaient seuls au théâtre comme dans la tragédie, et concouraient inégalement, hiérarchiquement[4], selon les proportions variées de leur talent et l'importance de leurs rôles, à l'ensemble, à l'unité de l'expression scénique, sous les noms de protagoniste, deutéragoniste, tritagoniste, en latin, *actores primarum, secundarum, tertiarum partium?* Le choix libre des acteurs fut-il, comme beaucoup l'ont pensé, une dérogation exceptionnelle à l'usage antérieur de les tirer au sort, et cela en faveur, soit de poëtes[5], soit de comédiens[6], déjà couronnés, et d'une réputation faite? ou bien, au contraire, ce que je croirais plus volontiers, la distribution par la voie du sort de ces acteurs fut-elle un moyen, assez tardivement trouvé, de rendre les chances égales entre les concurrents, de mettre un terme à leurs manœuvres, de prévenir leurs réclamations? Il me paraît difficile de se prononcer avec certitude sur toutes ces questions, que les textes anciens ont laissées bien obscures. Ce qui est plus clair, c'est que le domaine du poëte, d'abord sans limites, se restreignit progressivement; c'est que, la composition et la représentation devenant par degrés des départements distincts, le poëte finit par n'être plus chargé, au théâtre même, que d'une surveillance générale sur l'exé-

1. Hesych.; Suid., v. Νεμήσεις ὑποκριτῶν.
2. Demosth. *in Mid.;* Anonym., *Vit. Æschin.* Cf. Bœttiger, *Quid sit docere fabulam; Opusc.*, p. 287; Grysar, *De græc. trag.*, etc., p. 22.
3. *Ad. Pison.*, v. 192. — 4. Plutarch., *Præcept. politic.*, XXI; Cic., *Divin. in Cæcil.*, XV. — 5. Barthélemy, *Anacharsis*, LXX; Grysar, *ibid.*, p. 25.
6. Bœttiger, *De Act. prim., secund. et tertiarum partium, Opusc.*, p. 314 sqq.

cution de son œuvre. Dès lors il y trouva des collaborateurs, et quelquefois plus, dans de grands artistes qui marquaient certains rôles de leur empreinte personnelle, et, comme nos auteurs permettent qu'on le dise aujourd'hui, les créaient. Ainsi, à la *Niobé*, aux *Epigones*, soit d'Eschyle, soit de Sophocle, on ne sait, à l'*Ajax*, à l'*Antigone* de ce dernier, au *Phœnix* d'Euripide, attachèrent leurs noms Œagrus [1], Andronicus [2], Timothée [3], Molon [4], Théodore [5], Aristodème [6]. Je ne parle pas d'Hégélochus, acteur distingué toutefois, qui attacha le sien d'une tout autre manière, par un accident ridicule, sur lequel Aristophane et les comiques ne tarissent pas, à l'*Oreste* d'Euripide [7]. Les acteurs furent désormais de moitié dans la gloire du succès, et il n'est pas téméraire de croire que, plus d'une fois, ils se l'attribuèrent tout entière. Il avait autant de vanité que de talent, cet illustre tragédien dont il nous est parvenu tant d'éloges, qui, selon l'historien Duris de Samos, commandait, en habit de théâtre, les rameurs du vaisseau sur lequel Alcibiade rentra dans sa patrie, semblant lui-même prendre sa part de ce retour triomphal [8], et à qui Agésilas, choqué de ses grands airs et de son abord familier, dit un jour, en langage lacédémonien : « N'es-tu pas le *décéliste*, c'est-à-dire le bouffon Callipide [9]? » Quelques années plus tard, un autre tragédien, dont on ignore le nom, au moment de paraître dans un rôle de reine, demandait au chorége, qui s'appelait Mélanthius, un cortége de femmes richement vêtues, et, ne l'obtenant pas, insistait avec emportement, sans s'occuper du public qui attendait. Le chorége, qui y songeait davantage, perdit patience et le poussa par les épaules

1. Schol. ad Aristoph., *Vesp.*, 592. — 2. Athen., *Deipn.*, XIII. — 3. Schol. ad Sophocl., *Ajac.*, v. 863. — 4. Demosth., *de Falsa legat.* — 5. *Ibid.* — 6. *Ibid.*

7. Schol. ad Euripid., *Orest.*, 269, 376. Cf. Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 224, 264.

8. Plutarch., *Vit. Alcib.*, XXXII.

9. Plutarch., *Vit. Agesil.*, XXI; *Apophtheg. Lacon.* Une comédie de Strattis était intitulée *Callipide*; peut-être les ridicules du fameux tragédien en avaient-ils fourni le sujet. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 226.

sur la scène en lui criant : « Ne vois-tu pas tous les jours la femme de Phocion aller par la ville avec une seule suivante? et tu viens faire ici le glorieux et donner de mauvais exemples à nos femmes! » Ces paroles, entendues des spectateurs, furent couvertes d'applaudissements, nous dit Plutarque, qui raconte le fait à la gloire de la vertueuse compagne de Phocion [1]. De telles leçons étaient rares, et la modestie des comédiens ne pouvait guère résister à l'idolâtrie d'un peuple qui ne se contentait pas de les contempler au théâtre, pour qui il fallait reproduire leurs traits sur la toile, sur le marbre, sur l'airain [2], dont ils recevaient, comme les poëtes eux-mêmes, des statues et des monuments. Ajoutez qu'outre la gloire ils avaient encore la fortune; je ne dirai plus comme les poëtes, qui en aucun temps n'ont coutume d'y arriver. Les grands tragédiens d'Athènes, largement rétribués par l'État, tiraient bon parti de ce que nous pourrions appeler leurs congés, dans l'intervalle des fêtes où se jouaient les tragédies. Ils contractaient au dehors, avec les magistrats des autres villes grecques, avec les chefs des États monarchiques, de riches engagements [3], et, s'adjoignant une troupe d'acteurs secondaires rassemblés et soldés par eux, ils allaient jouer à leur profit, sur des scènes étrangères, le sublime répertoire de la scène athénienne devenu leur propriété. Ainsi Théodore [4] joua avec sa troupe les *Troyennes* ou la *Mérope* [5] d'Euripide à la cour du roi de Phères, Alexandre, et, comme on sait, par le pathétique de son jeu, d'accord avec celui de la pièce, attendrit sur des malheurs fictifs ce tyran sans pitié, confus de son trouble, et se dérobant, par une prompte retraite, à l'étonnement des spectateurs. Ainsi Aristodème, Néoptolème [6], fréquemment appelés, avec l'acteur

1. *Vit. Phoc.*, XIX. Voy., sur les difficultés que présente ce récit, Bœckh, *Écon. polit. des Athén.*, XXII; t. II, p. 244 de la traduction française.

2. Bœttiger, *Quid sit docere fabulam*, II; *Opusc.*, p. 299 sq. — 3. Plutarch., *Vit.* X *Rhet.*, VII; *Vit. Alex.*, XXIX; A. Gell., XI, 9, etc. — 4. Plutarch., *de Fort. Alex.*, II; *de Glor. Athen.*; Ælian., *Var. hist.* XIV, 40. — 5. Valcken., *Diatr. in Euripid.*, XVIII. — 6. Demosth., *de Falsa legat.*; *de Pace.*

comique Satyrus[1] en Macédoine, étaient, eux et leurs troupes, qui probablement concouraient ensemble, comme les troupes rivales des tribus d'Athènes, le principal ornement des représentations données par Philippe sur cette espèce de théâtre athénien qu'avaient établi ses prédécesseurs. Ils jouissaient au plus haut degré de son intime faveur, et plus heureux, grâce à l'indépendance de leur profession cosmopolite, que d'autres citoyens perdus par le seul soupçon de relations pareilles, ils n'en étaient pas plus mal reçus des Athéniens. La république et le roi mettaient même à profit leurs nombreux voyages d'Athènes en Macédoine, de Macédoine à Athènes, pour les charger réciproquement de missions diplomatiques[2]. Une raison de ce genre fit confier une fois à un de leurs confrères, Thessalus, qui allait donner des représentations en Asie, le soin de négocier, par la même occasion, le mariage d'Alexandre avec la fille d'un satrape de Carie[3]. C'étaient là, dans nos idées, d'étranges ambassadeurs : mais en Grèce, à Athènes, où l'art du comédien avait été d'abord exercé par les poëtes eux-mêmes, et était comme associé, par le caractère religieux des représentations théâtrales, à la dignité du culte public; à Athènes, où l'égalité démocratique mettait de niveau toutes les conditions, et appelait quelquefois les plus humbles au partage de la puissance et des honneurs, il ne s'attachait à cet art, dignement exercé[4], aucune défaveur, aucune idée d'infériorité, de dégradation sociale[5]. Ce n'est pas le comédien que Dé-

1. Diod. Sic., XVI, 55. — 2. Æschin., Demosth., *de Falsa legat.*; Demosth., *de Pace; de Corona.* — 3. Plutarch., *Vit. Alex.*, xx.
4. Il fallait cependant que quelques comédiens l'eussent compromis par leurs mœurs, pour qu'Aristote posât à leur sujet, et résolût, comme il l'a fait, l'injurieux *problème* dont parle Aulu-Gelle, xx, 4.
5. Cornélius Népos le remarque comme une des différences qui séparaient les idées grecques et les idées romaines : « In scenam prodire, et populo esse spectaculo, nemini in eisdem gentibus fuit turpitudini, quæ omnia apud nos partim infamia, partim humilia, atque ab honestate remota ponuntur. » *Præfat.* Cf. La Bruyère, *Caract.* XII, *des Jugements;* J. J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert* sur les spectacles.

mosthène poursuit de ses railleries dans son rival Eschine, mais le comédien de troisième ordre, le tritagoniste, jouant humblement sous Ischandre, lui-même médiocre acteur, sous Similus et Socrate, entrepreneurs d'une sorte de tragédie foraine dans les bourgs de l'Attique, sur le petit théâtre de Colyttus, les derniers rôles, et les jouant mal, faisant siffler Œnomaüs, Cresphonte, Atrée, Créon, l'ombre de Polydore[1]. Le même Démosthène[2] estimait fort Satyrus, Andronicus, Aristodème, Néoptolème, ses maîtres la plupart, maîtres quelquefois chèrement payés, pour l'action oratoire : il n'eût pas traité avec mépris ces grands artistes qui étaient en même temps des citoyens considérables par leur richesse, par leur crédit, par leur importance politique, en qui il pouvait rencontrer, comme au reste dans Eschine, de mauvais comédien devenu bon orateur, des rivaux à la tribune, des collègues dans les magistratures et les ambassades, à qui lui-même fit voter des couronnes civiques[3] comme celle que lui contesta Eschine. Quand on songe à l'importance qu'avaient acquise au théâtre les comédiens, et à celle qu'il leur était permis d'y joindre hors du théâtre, on ne s'étonne pas que quelques-uns d'entre eux, doués d'un grand talent, du génie de leur art, se soient fait, dans la décadence de la tragédie, au IVe siècle, un nom qui balance et quelquefois surpasse celui des tragiques du temps[4]. C'est d'ailleurs partout le caractère de ces époques où l'art s'épuise et s'affaiblit, que ce déplacement de la poésie qui passe du drame lui-même à l'action théâtrale, des auteurs à leurs interprètes; où les vrais tragiques, ce sont les tragédiens. Telle était l'époque dont nous venons d'esquisser l'histoire dramatique, et où parurent à la fois, particulièrement dans l'Attique, patrie de la tragédie, un si grand nombre de tragédiens consommés; tous ceux qui viennent d'être

1. *De Falsa legat.; de Corona;* Apollon., *Vit. Æschin.* — 2. Plutarch., *Vit. Demosth.*, VII; *Vit.* X *Rhet., Demosth.* — 3. Æschin., Demosth., *De Falsa legat.* — 4. Aristote semble le dire, *Rhet.*, III, I.

nommés, Théodore, Aristodème, Néoptolème, et un encore qui les égalait pour le moins, Polus. Mais ce n'est pas assez de savoir leurs noms, leurs succès, quelque chose de leur vie; on souhaiterait d'être éclairé sur ce qui laisse si peu de traces après soi, et survit si rarement au comédien, sur le caractère de leur talent, sur celui même de leur art, tel qu'il se produisait chez les Grecs, sur les changements que le cours du temps y dut introduire. Ces changements, je le suppose, répondirent à ceux qui firent passer la tragédie elle-même du grandiose à la beauté idéale, et de celle-ci à l'expression, par une imitation à la fois plus pathétique et plus familière de la réalité. Callipide, qui se proposait surtout de faire couler les larmes[1], était bien, par cette prétention, autant que par sa date, le contemporain d'Euripide. Après lui, poursuivirent le même genre d'effet, et, de son aveu[2], Théodore, qui remuait jusqu'aux tyrans; et ce Polus, qu'un récit célèbre d'Aulu-Gelle[3], auquel nous reviendrons[4], représente mettant sa douleur réelle, celle d'un père resté sans enfant, au service d'une douleur de théâtre, et, dans le rôle d'*Électre* où il reparaissait, après son malheur, pleurant, sur l'urne de son fils, la mort d'Oreste. La condition du pathétique, c'est, dans le drame, ce qu'il avait reçu d'Euripide, des situations, des sentiments, un langage, plus rapprochés du cours ordinaire des choses; dans l'action scénique, ce que les mêmes artistes dont nous parlions tout à l'heure semblent avoir surtout recherché, un jeu, une parole plus voisins de la manière habituelle de rendre ses affections. Il se fit alors, dans l'art du tragédien, une révolution assez semblable à celle que nous avons vue s'y faire de nos jours, lorsqu'un grand artiste, Talma, par une reproduction plus exacte de l'histoire et de la nature, par une plus grande vérité de gestes et d'intonation, une sorte de compromis entre la régularité, la

1. Xénoph., *Conv.*, III, II. — 2. Plutarch., *De sui laude.* — 3. VII, 5.
4. Voyez, plus loin, liv. III, chap. VII.

noblesse, la grâce traditionnelles et le désordre, l'emportement, l'abandon familier de la passion, renouvela l'ancienne tragédie; qu'au lieu de la réciter, de la déclamer, comme auparavant, il en vint presque à la parler. Seulement cette révolution s'accomplit chez nous sur la scène avant d'être tentée dans le drame lui-même : chez les Grecs, ce fut tout le contraire; elle commença par les poëtes et finit par les acteurs. C'est d'Euripide que releva cet art nouveau, dont quelques mots d'Aristote encore nous permettent de nous former une idée. L'auteur de la Rhétorique, dans un chapitre[1] où il recommande à l'orateur une élocution qui ne soit ni trop noble ni trop basse, mais qui, sans que l'artifice paraisse, se proportionne constamment au sujet, compare précisément à l'art pratiqué et enseigné par Euripide de se servir des mots le plus en usage, un art tout pareil de Théodore, cet excellent comédien, dit-il, dont la voix est si naturelle et si trompeuse, qu'il ne semble pas que ce soit un comédien qui parle, mais la personne même dont l'action est représentée, tandis que celle des autres paraît forcée et contrefaite. On voit chez Plutarque[2] que le même Théodore changea quelque chose à cette hiérarchie sévère, qui voulait que l'importance relative des rôles fût marquée dans la représentation par l'élévation de la voix[3]. Tout protagoniste qu'il était, si l'action l'amenait en présence de l'acteur subalterne et mercenaire qui jouait le tyran, paré du diadème et du sceptre, alors il baissait la voix pour ne le point effacer. La recherche de l'expression pathétique et de la vérité familière, caractère général de l'art de la scène à cette époque, dut conduire, comme cela s'est vu aussi chez nous, les comédiens, que ne défendaient pas contre ses dangers une noblesse naturelle et le sentiment du beau, à des exagérations dont la trace s'est conservée. Les anciens comédiens, dit Aristote[4], le reprochaient aux nouveaux, et, depuis longtemps déjà, Myniscus, soit

1. III, 2. — 2. *Præcept. politic.* — 3. Cic., *Divin. in Cæcil.*, XV.
4. *Poet.*, XXVI.

celui qui avait joué Eschyle[1], soit son petit-fils de même nom que lui[2], car il faudrait faire vieillir beaucoup le premier pour qu'il pût avoir été l'objet des plaisanteries de Platon le comique[3]; depuis longtemps donc Myniscus avait traité de singe, non pas seulement un tragédien resté bien obscur, Pindare ou Tindare, mais l'expressif et pathétique Callipide[4]. Quand Démosthène appliquait la même épithète[5] à Eschine, ce n'était pas probablement sans raison; et on doit croire qu'Eschine, dont la belle voix n'avait pu faire un bon comédien, trop fidèle à de vicieuses traditions et les outrant encore, s'abandonnait à un genre d'imitation d'une vérité triviale, sans dignité, sans beauté, à une action bruyante et désordonnée. Il en porta la peine au théâtre même. Jouant sous Ischandre, acteur du second ordre, à Colyttus, bourg de l'Attique, l'*Œnomaüs* de la tragédie d'Euripide, il fit, dans une scène où il devait poursuivre Pélops, une chute ridicule, de laquelle vint le relever Sannion le chorodidascale[6]. Si l'on en croit Démosthène, qui n'a pas dédaigné de plaisanter sur le faux pas d'*Œnomaüs* et de son malencontreux représentant, il ne fut pas plus heureux à Athènes même, et les sifflets, les clameurs, le soulèvement du public ne lui permirent pas de garder son humble place dans la troupe de Théodore, dans celle d'Aristodème[7] : disgrâce heureuse qui lui fit chercher et trouver le succès sur un autre théâtre, celui-là même où parlait si dédaigneusement de son talent dramatique son rival d'éloquence, Démosthène.

Cependant les ouvrages des trois grands maîtres de la

1. God. Hermann, in Aristot. *Poet.*, ibid. — 2. Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 186; t. II, 2, p. 668 — 3. Athen., *Deipn.*, VIII.

4. Arist., *Poet.*, XXVI. Grysar, *de Græc. trag.*, etc., p. 28, cf. 38, relève Barthélemy pour avoir (*Anacharsis*, LXX) attribué à ce Callipide ce qui doit s'appliquer à un acteur du même nom, mais postérieur. Or le Callipide dont parle Aristote étant contemporain de Myniscus, et celui-ci de Platon le comique, il en résulte que Barthélemy n'a nullement fait erreur.

5. Τραγῳδοπίθηκος, *de Cor.* Cf. Harpocrat. et Suid., v. Τραγικὸς πίθηκος.

6. Anonym., *Vit. Æschin.*; Apollon, *id.* — 7. Demosth., *de Cor.*; *de Falsa legat*

scène tragique, élevés enfin par le temps, qui met chaque chose à sa place, au-dessus de toutes les rivalités, consacrés dans de nouvelles et fréquentes épreuves par une constante admiration, étaient devenus des monuments dont la conservation, l'intégrité, l'authenticité, intéressaient la gloire nationale. On pouvait redouter pour eux ces altérations de toutes sortes, falsifications, suppressions, interpolations, suppositions apocryphes, que font trop souvent subir aux chefs-d'œuvre dramatiques le caprice des comédiens[1] et l'industrie des arrangeurs. Comme ce Néophron de Sicyone, auteur d'un méchant extrait de la *Médée*, rappelé plus haut[2], et que nous retrouverons[3]; comme ce Denys d'Héraclée, qui prêta à Sophocle un *Parthénopée* de sa façon[4], dont fut plaisamment dupe Héraclide de Pont, disciple d'Aristote; comme ce dernier, qui, plus discrètement faussaire, n'osa s'attaquer qu'à Thespis, et para de ce nom antique ses propres tragédies[5]; comme d'autres, qui plus tard, quand se formèrent les grandes bibliothèques d'Alexandrie et de Pergame, firent pour elles ce que font pour nos musées les fabricateurs de fausses antiquités; sans doute déjà plus d'un poëte, maladroitement sacrilége, avait osé toucher aux compositions, à la gloire d'Euripide, de Sophocle et d'Eschyle, lorsque l'orateur Lycurgue, dans le cours d'une administration marquée, comme celle de Pisistrate, par le culte de la gloire littéraire, et en particulier par le tardif achèvement du théâtre de Bacchus[6], fit passer[7], non sans opposition[8], une loi qui, en leur décernant des statues d'airain, ordonnait en même temps

1. Schol. Euripid., *Phœn.*, 271; *Orest*, 1372; *Med.*, 84, 357, 380; Argum. *Rhes.*; Plutarch., *Vit. Alex.*, XL.

2. Page 104, avec l'expression d'un doute très-fondé sur l'époque véritable où Néophron a composé sa pièce avant ou après celle d'Euripide.

3. Voyez, plus loin, liv. IV, chap. v. — 4. Ou Spintharus, voyez Diog. Laert., V, 92. — 5. Id., *ibid.*

6. Pausan., *Att.*, I, 29; Plutarch., *Vit.* X *Rhet* Commencé, dit-on, dans la LXXe olympiade, le théâtre de Bacchus ne fut achevé que dans la CX^e^.

7. Entre 350 et 330, selon Clinton, *Fast. hellenic*, p. 161. — 8. Harpocrat., v. Θεωρικά.

qu'une copie exacte et authentique de leurs tragédies[1] resterait déposée aux archives de l'État. C'est abuser bizarrement des expressions, au reste équivoques et probablement corrompues, de l'historien de Lycurgue, que d'y trouver en outre, comme ont fait Samuel Petit, et d'après lui Barthélemy[2], Lévesque[3], l'absurde défense de représenter à l'avenir les chefs-d'œuvre tragiques d'Athènes. Une telle disposition, a-t-on dit spirituellement[4], eût été le digne pendant de celle qui, après le règne de l'excellent roi Codrus, abolit la royauté; seulement elle eût eu moins de puissance, puisqu'on peut établir, par plus d'un témoignage, qu'Euripide, Sophocle et même Eschyle, ne cessèrent, en dépit d'elle, de régner sur la scène athénienne[5]. Citons des faits voisins de l'époque à laquelle on peut rapporter la loi de Lycurgue : ce sont des vers de Sophocle et d'Euripide, vers souvent répétés au théâtre bien évidemment et présents à toutes les mémoires, que, dans un intéressant récit de Plutarque[6], le comédien Satyrus fait déclamer à Démosthène, après sa première disgrâce de tribune, pour le former à l'action; c'est dans leurs ouvrages, dans l'*Antigone*, par exemple, dans l'*Hécube*, fréquemment représentées, dit-il, par de célèbres tragédiens du temps, Théodore et Aristodème, qu'il se complaît, avec une inépuisable ironie, à faire jouer par Eschine, ancien comédien, et comédien de troisième ordre, les derniers rôles, le tyran Créon, l'ombre de Polydore[7]; c'est à un de ces mêmes personnages tra-

1. Plutarch., *Vit.* x *Rhet.* Cf. Petit, *Leg. Att.*, p. 68. — 2. *Voyage d'Anacharsis*, LXX. — 3 *Considérations sur les trois grands tragiques de la Grèce.* — 4. Bœckh, *Græc. trag. princip.*, p. 327. Cf. Bœttig., *Opusc.*, p. 295.

5. Il y avait des jours spéciaux pour les tragédies nouvelles, recherchées avec passion par les Athéniens; il y en avait aussi qui appartenaient spécialement aux anciennes tragédies. Bien plus, les acteurs se partageaient entre ces deux sortes de tragédies, les uns se consacrant aux nouvelles, Καινοί, les autres aux anciennes, Παλαιοί (Bekk., *Anecdot. gr.*, t. I, p. 309). C'est dans une représentation de tragédies nouvelles, devant un public très nombreux, par conséquent, que Démosthène devait être couronné sur le théâtre, d'après la loi de Ctésiphon (Liban., *Argum. II, ad Demosth. de Corona*).

6. *Vit. Demosth.*, VII. — 7. Demosth., *de Cor.; De Falsa legat.*, etc.

giques qu'il fait allusion dans la belle scène de sa mort, lorsqu'il dit au chef des satellites d'Antipater, Archias, qui, comme Eschine, comme Aristodème et tant d'autres hommes publics de la démocratie athénienne, avait commencé par le théâtre : « Tu peux reprendre ton rôle de Créon, et faire jeter ce corps où tu voudras, sans sépulture[1]. » Archias, selon Plutarque[2], avait été le maître du célèbre Polus d'Égine, l'acteur le plus parfait de la Grèce; or c'est précisément ce qu'on a raconté de l'effet extraordinaire produit par ce grand artiste à Athènes, dans une représentation de l'*Électre* de Sophocle[3], qui a fait venir son nom jusqu'à nous. Ces faits comprennent un assez long période de temps, pendant lequel l'interdiction de Lycurgue serait demeurée sans effet. Il faut comprendre qu'il interdisait seulement de s'écarter, dans la représentation de la tragédie classique d'Athènes, du texte désormais immuable de l'exemplaire officiel[4]. C'est cet exemplaire, on n'en peut guère douter, que dans la suite, vers l'an 250 avant notre ère, Ptolémée Évergète emprunta aux Athéniens, pour faire corriger, d'après son autorité, les éditions plus ou moins fautives que possédait Alexandrie, et dont, la révision terminée, il ne renvoya à ses propriétaires qu'une copie, consentant, pour garder le précieux original, au sacrifice d'un gage de quinze talents, et même, tant ce disciple d'Aristarque[5] aimait les lettres, de sa parole de roi[6].

Transportée dans l'Athènes des Ptolémées, la tragédie athénienne y devint, pour ses poëtes érudits, un sujet de doctes études, de curieux pastiches, plutôt que l'objet d'une émulation féconde, ou tout au moins d'une heureuse imitation : ils relirent hardiment les tragédies déjà faites tant de fois et si bien faites, croyant les renouveler

1. Plut., *Vit. Demosth.*, XXIX. Cf. *Vit.* x *Rhet.*, *Demosth.* — 2. *Ibid.*, XXVIII. — 3. A.-Gell., VII, 5.

4. C'est l'opinion, entre autres, de Grysar, qui lui a donné un haut degré de probabilité dans sa dissertation *de Græc. trag.*, etc.; c'est celle de W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 33-39.

5. Athen., *Deipn.*, II.—6. Galen., *in Hipp. recr. Epidem.*, III, *Comm.* II

par la recherche de certaines raretés philologiques, de certaines obscurités mythologiques, une vaine profusion de détails empruntés à la géographie, à la physique, à l'astronomie, l'étalage d'une science bien inutile au théâtre, où il suffit de connaître le cœur humain et le langage qui s'en fait entendre. Il est bien vrai que, dans cette ville improvisée par le génie d'Alexandre, sur les confins de l'Occident et de l'Orient, dans ce mélange confus de races, de cultes et de langues, sans autre lien que le despotisme des conquérants et les intérêts du commerce, la poésie dramatique put bien retrouver des théâtres[1] et des acteurs, des tragédiens comme ce Gorgosthène que peignit Apelles[2], comme cet Hégésianax qui plus tard devint historien[3]; mais il dut lui manquer longtemps un public qu'elle pût intéresser à ses représentations et confondre comme autrefois dans l'unité d'une émotion commune. Bien que Théocrite, dans son panégyrique de Ptolémée Philadelphe[4], parle de combats dionysiaques, où nul poëte de talent ne pouvait se présenter sans recevoir un digne prix de ses vers, et que dans la pompe dionysiaque aussi, par laquelle ce prince inaugura son règne, un auteur de tragédies, Philisque, entouré de musiciens, de danseurs, de comédiens, eût figuré comme prêtre de Bacchus[5]; bien qu'une ambassade solennelle eût été envoyée à Ménandre et à Philémon pour les engager à venir exercer leur art en Égypte[6], il est douteux que les institutions dramatiques d'Athènes aient pu passer avec les œuvres de son théâtre à Alexandrie[7], et que la tragédie alexandrine, simple exercice d'école, œuvre de cabinet, passe-temps commandé à des poëtes sans inspiration

1. Athen., *Deipn.* XIV. — 2. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 36. — 3. Athen., *Deipn.*, III. — 4. *Idyll*, XVII, 112. — 5. Athen., *Deipn.*, V. — 6. Plin., *Hist. nat.*, V, 30; Alciphr., *Epist.* I, 4, 5.

7. Dans la lettre ingénieuse où le Ménandre d'Alciphron, annonçant à Glycere la flatteuse proposition du roi d'Égypte, se montre en même temps peu disposé à l'accepter, une de ses raisons, c'est que sa nouvelle patrie ne pourrait lui offrir un véritable public et de libres suffrages comme à Athènes. Voyez l'élégante traduction qu'a donnée de cette lettre M. G. Guizot dans son ouvrage sur Ménandre, p. 68 et suiv.

libre, enfermés, disait alors un satirique, Timon le Sillographe, dans le Musée des Lagides, « comme des oiseaux dans une volière, » ait eu, longtemps du moins, de plus nombreux auditoire qu'un cercle de lettrés et de courtisans, de plus vaste scène qu'une salle du palais. Ce n'était pas de la tragédie : toutefois Alexandrie, qui aimait les pléiades, eut sa pléiade tragique; constellation ignorée, perdue dans quelque coin du ciel poétique de la Grèce, et où la postérité ne distingue plus guère que l'astre nébuleux de Lycophron[1].

Pergame, autre héritière d'Athènes, qui avait comme Alexandrie sa bibliothèque, ses grammairiens, peut-être ses théâtres et ses poëtes, s'occupa comme elle, sinon de continuer la tragédie grecque, du moins de la conserver et de la commenter. Carystius et Cratès y rivalisèrent avec les Callimaque, les Dicéarque, les Aristophane, dans tous ces travaux critiques, récensions, révisions, interprétations et autres, dont les trois grands tragiques

1. La pléiade des poëtes tragiques, formée, comme celle des poëtes en général, selon Quintilien (*Inst. orat.*, X, I, 54), par Aristarque et Aristophane, comprenait en outre, dit le scoliaste d'Hephæstion, les noms suivants : Æantides, Alexandre (d'Étolie), Homère (d'Hiérapolis en Carie), Dionysides ou Dionysiades (de Tarse), Sosithée (d'Athènes, ou de Syracuse, ou d'Alexandrie en Troade), Philisque (d'Égine). Le même, en un autre endroit, à Dionysiades substitue Sosiphane, placé aussi par Suidas dans la Pléiade. L'antiquité attribue à ces poëtes de nombreuses pièces, dont il s'est conservé quelques titres. Plusieurs d'entre eux ont joui, en leur temps, d'une grande renommée. On en peut juger, pour Sosithée, par une épigramme de Dioscoride où il est dit qu'en lui est revenu au monde Sophocle; pour Philisque, par ce que nous apprend Pline (*Hist. nat.*, XXXV, 36, 42), que le grand peintre Protogène l'avait représenté méditant. A cette liste des tragiques de l'époque et de l'école d'Alexandrie, il faut ajouter Callimaque, qui s'était, au rapport de Suidas, exercé dans la tragédie comme dans tant d'autres genres, et Timon le Sillographe, auteur, d'après Diogène Laërce (IX, 10), de soixante tragédies. Si l'on en croit le scoliaste d'Aristophane (*Thesmophor.*, 1059), le sujet d'*Adonis*, sur lequel s'était déjà exercé Denys le Tyran (Athen., *Deipn.*, IX), a été traité en tragédie par Ptolémée Philopator, qui n'honore guère la liste des tragiques alexandrins. De tout ce théâtre il est resté un très-petit nombre de fragments, parmi lesquels plusieurs ne sont pas sans quelque beauté poétique, par exemple celui des *Pélopides* de Lycophron (Stob., CXIX, 13), et le second des *Incertarum fabularum fragmenta* (Stob., XXII, 3). Voyez le Recueil de Fr. G. Wagner, éd. F. Didot, p. 153, 157.

étaient, après Homère, l'objet principal; dans ces didascalies dont Aristote[1] avait donné le modèle, et d'où sont venus jusqu'à nous, au moyen des scolies, le peu de détails traditionnels que nous possédons sur la composition et la représentation de leurs chefs-d'œuvre[2].

A dater de cette époque, ces belles productions du génie occidental commencèrent à se répandre dans l'Orient par une voie plus rapide que celle des éditions et des commentaires; elles y voyagèrent avec les troupes de comédiens dont l'industrie particulière avait succédé chez les Grecs, lors du déclin de leurs institutions, aux formes publiques, à la munificence civique des représentations solennelles, et qui, courant le pays, transportant de ville en ville leur scène errante et leur répertoire immortel, n'avaient pas tardé à aller chercher fortune dans les nouveaux États fondés sur les débris de l'empire d'Alexandre. Alexandre lui-même, fort épris de la tragédie grecque, qu'il citait souvent dans ses discours, et à qui était venue la singulière idée de lui faire construire, à Pella, une scène en airain[3], avait montré le chemin de l'Asie et aux pièces et aux acteurs. Plutarque nous apprend qu'il s'y était fait envoyer, par Harpalus, un grand nombre d'ouvrages d'Euripide, de Sophocle, d'Eschyle; qu'à son retour d'Égypte, dans des jeux célébrés par lui en Phénicie, le prix de la tragédie avait été disputé comme à Athènes. Les juges, c'étaient les plus illustres généraux de l'armée macédonienne; les choréges, c'étaient les rois de Chypre, particulièrement ceux de Salamine et de Soli, Nicocréon et Pasicratès, luttant de magnificence; les acteurs, enfin, c'étaient Thessalus et Athénodore, les deux plus célèbres d'alors, faisant, ainsi que les troupes rivales dont ils étaient les chefs, assaut de talent. Athénodore l'emporta, au grand déplaisir d'Alexandre, protecteur de son rival, et qui aurait donné,

1. Diog. Laert., V, 26.
2. Voyez Fabric., *Biblioth. græc.*, t. II, p. 288, Harles; Casaub., *ad Athen.*, VI, p. 413 sq]. Ranke, *de Aristoph. vita*, etc. — 3. Plutarch., *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum.*

disait-il, la moitié de son royaume, pour le voir triompher; il ne s'en montra pas moins généreux envers le vainqueur, et paya de bonne grâce l'amende à laquelle l'avaient condamné les Athéniens, pour ne s'être pas trouvé aux fêtes de Bacchus[1].

Tous ces détails sont précieux à recueillir. Ils nous montrent la tragédie grecque encore florissante vers la fin du IVe siècle. Mais à l'importance des poëtes semble avoir succédé celle des comédiens, auxquels a passé la palme tragique, qui ont leurs factions de rois, que se disputent la Grèce et l'Asie. On retrouve plus tard Athénodore et Thessalus en compagnie d'un troisième tragédien, Aristocrite, à Suse, aux noces du conquérant, où les fait figurer, dans les divertissements de toute sorte qui en signalèrent la fête, un minutieux récit de l'historien Charès[2]. Sans doute qu'ils firent encore leur rôle, avec beaucoup d'autres, parmi les trois mille artistes qui vinrent de Grèce, quelque temps après, prendre part aux magnifiques jeux d'Ecbatane[3]. Nous avons vu nous-mêmes un autre Alexandre, promenant à la suite de ses armés victorieuses, dans les capitales de l'Europe, et jusqu'aux confins de l'Asie, notre tragédie et ses acteurs. Au Macédonien succédèrent sur les trônes asiatiques des souverains grecs ou d'origine grecque, qui dans leurs villes nouvelles, peuplées en partie par la Grèce et faites sur le modèle de ses villes, dans leurs Antiochies, leurs Séleucies, leurs Antigonies[4] et tant d'autres imitations de la patrie, dont ils couvraient leur empire étranger, attiraient près d'eux, par l'appât des honneurs et du gain, la foule aventureuse de leurs compatriotes. Ces colonies d'ambitieux accueillaient, on doit le croire, avec plaisir, dans leur exil, les interprètes d'une poésie qu'ils oubliaient au pays des barbares. « Douce parole! » durent-ils s'écrier plus d'une fois, en

1. Plutarch., *Vit. Alex.*, IV, VIII, XXIX. Cf. *De fort. Alex.*; Arrian., *Expedit. Alex.*, VIII, 7.— 2. Athen., *Deipn.*, XII; Ælian., *Var. hist.*, VIII, 7. — 3. Plutarch., *Vit. Alex.*, LXXII. Cf. LXVII; Arrian., *Expedit. Alex.*, VII, 14. — 4. Diod. Sic., XX, 108.

les écoutant, avec le *Philoctète* de Sophocle. Quand les Romains conquirent l'Asie, ils y rencontrèrent partout, comme dans la Grèce elle-même, le théâtre grec. Lucullus, vainqueur de Tigrane, trouva Tigranocerte toute remplie de comédiens grecs, rassemblés à grands frais par ce prince, pour la décoration de sa nouvelle capitale, et qui ne servirent qu'aux jeux scéniques par lesquels ses ennemis y célébrèrent sa défaite[1]. Plus tard, comme pour venger Tigrane, un autre roi d'Arménie, roi lettré, qui avait composé en grec des histoires, des harangues et même des tragédies dont il subsistait encore quelque chose au temps de Plutarque, Artabaze, fêtait de même, avec son hôte, le roi des Parthes, Hyrodes, qui n'était pas non plus étranger à la langue ni à la littérature des Grecs, la victoire de ce dernier sur les Romains[2]. Les deux rois étaient à table, et un acteur tragique de la ville de Tralles, nommé Jason, jouait devant eux, avec un grand applaudissement, quelques scènes des *Bacchantes* d'Euripide, celles entre autres où paraît Agavé, portant orgueilleusement la tête sanglante de son fils, qu'elle prend dans son égarement pour la dépouille d'un jeune lion. Tout à coup les portes s'ouvrent, et des envoyés du Suréna parthe, se prosternant devant Hyrodes, jettent à ses pieds la tête de Crassus. Au milieu des transports confus qui éclatent de tous côtés, l'acteur rejetant le masque de Penthée qu'il tenait à la main et ramassant à terre l'affreux trophée, récite, comme inspiré de la fureur des Bacchantes, ce passage du rôle d'Agavé[3] : « Nous apportons des montagnes dans ce palais cette victime nouvellement égorgée, cette heureuse proie. — Qui lui porta le premier coup ? s'écrie le chœur. — Moi, moi, dit Jason, c'est ma gloire. — C'est la mienne, » reprend un acteur imprévu qui lui arrache cette tête et prétend achever le rôle, un des envoyés du Suréna, nommé Pomaxaithres, celui-là même qui avait tué Crassus.

1. Plutarch., *Vit. Lucull.*, XXIX. — 2. Plutarch., *Vit. Crass.*, XXXIII; Appian., *Parthic.*; Polyæn., *Strat.*, VIII, 41. — 3. Eurip., *Bacch.*, 1159.

Étrange et terrible aventure, où la tragédie réelle se mêlait à la fiction, et souillait de sang la pure et noble muse d'Euripide ! Triste abaissement du génie grec, réduit à amuser les loisirs des barbares, et chargé par eux, comme un bouffon cruel, du soin d'humilier la gloire de Rome !

Environ deux siècles avant cette époque, introduite à Rome par le tarentin Livius Andronicus, la tragédie grecque y avait reçu, en quelque sorte, le droit de cité : elle y avait appris des successeurs de ce vieux poëte, de Névius, d'Ennius, de Pacuvius, d'Attius, la langue de sa nouvelle patrie, et dans un style rude encore, mais énergique et hardi, qui mêlait quelque emphase à sa naïveté, elle avait reproduit, devant un peuple ignorant et charmé, toutes ces belles compositions d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, destinées à plaire par leur exquise et profonde vérité, partout où elles peuvent s'expliquer, fût-ce imparfaitement, à des hommes assemblés : elle s'était même hasardée, fort rarement, il est vrai, à quitter son costume étranger, à revêtir la toge, à se faire toute romaine, à entretenir les Romains de leurs souvenirs nationaux, de leurs gloires domestiques, de Romulus, de Brutus, de Décius, de Paul Émile, de celui peut-être dont le triomphe, changé en funérailles[1], lui offrait un exemple contemporain de ces catastrophes fatales, dans l'expression desquelles elle se complaisait. Mais la vie nouvelle qu'elle avait reprise sur une autre scène, expirait déjà avec les derniers accents de la voix pathétique d'Æsopus, avec les derniers applaudissements de Cicéron. Déjà le peuple, et même les chevaliers, les sénateurs, devenus peuple, ne se plaisaient plus qu'aux magnificences inouïes, insensées, d'un spectacle décoré, surchargé des dépouilles de l'univers; ils ne lui demandaient plus que des distractions toutes sensuelles[2]. Le temps approchait où la tragédie grecque,

1. Horat., *Od.*, I, XXXV, 4. — 2. Cic., *Famil.*, VII, I; Horat., *Epist.* II, I, 182 sqq.; Tit. Liv., *Hist.*, VII, 2.

retrouvant à Rome, non plus Athènes, mais Alexandrie, réduite de nouveau aux succès de la récitation publique, ou même de la lecture solitaire, n'aurait plus guère d'autre emploi que d'offrir dans ses fables un thème à l'industrie littéraire des poëtes amateurs, des Pollion, des Varius, où Ovide lui-même pourrait dire qu'il n'écrivait point pour le théâtre [1].

Ce n'est pas impunément que le drame quitte la scène; il perd bientôt par là tout caractère dramatique. La tragédie, que nous continuons d'appeler grecque, bien qu'on l'écrivît en latin, avait sans doute acquis quelque élégance depuis le temps d'Attius; mais à mesure qu'elle avait cessé de prétendre à l'illusion, à l'émotion, à la vérité, qui les produit seule dans les représentations du théâtre; qu'elle avait borné ses prétentions à ces applaudissements que provoque, le plus souvent, dans les cercles lettrés, le faux éclat des détails, elle était insensiblement devenue une simple forme, prêtée aux jeux du bel esprit, à l'érudition, à la science, un cadre convenu pour la dissertation philosophique, la déclamation morale et politique. Ce n'était plus qu'un genre faussé, plus exposé qu'aucun autre à l'invasion de tous ces excès du mauvais goût que devaient bientôt amener l'épuisement littéraire, la satiété des esprits et la dégradation des mœurs. De là, dans les pièces qui portent le nom de Sénèque, et qui représentent seules, à la place de celles de Pomponius Secundus, de Curiatius Maternus et d'autres encore qui ne se sont pas conservées, la poésie prétendue dramatique de ce temps, une transformation complète et véritablement monstrueuse de la tragédie grecque. Les Grecs recherchaient l'ordre, la progression, l'intérêt; il n'y a rien, chez Sénèque, malgré la régularité extérieure et même la distribution symétrique de ses ouvrages, qui ressemble le moins du monde au développement d'une action ou d'un caractère : les Grecs du fonds le plus simple savaient tirer des trésors de

1. *Trist.*, V, VII, 27.

passion; Sénèque appauvrit la matière par une stérile abondance de lieux communs de toute sorte, poétiques, mythologiques, géographiques, scientifiques, philosophiques, politiques, par un maladroit et grossier placage qui cache mal, ou plutôt décèle l'indigence de sentiment qu'il recouvre : les Grecs avaient une naïveté d'expression qui, se pliant à toutes les affections du drame, atteignait sans effort au sublime ou au familier; le style de Sénèque, tout artificiel, trahit la perpétuelle prétention d'étonner par la multiplicité fatigante des formes sous lesquelles se répète sans relâche et sans fin une même pensée, par une exagération et en même temps une subtilité, un raffinement, poussés quelquefois jusqu'aux extrêmes limites du ridicule : les Grecs, enfin, savaient ramener à la nature, réduire à la terreur et à la pitié ce que leurs fables consacrées leur offraient de plus incroyable et de plus atroce; rien peut-être ne caractérise autant la tragédie de Sénèque que la recherche, la poursuite passionnée de l'inouï et de l'horrible, la peinture complaisante d'objets repoussants, rapprochés brutalement de l'imagination, quand ils ne le sont pas des yeux; une préférence dépravée pour les images du laid moral, telles que pouvait les lui fournir la société corrompue au sein de laquelle et pour laquelle il écrivait. C'est là l'explication et aussi l'excuse de tableaux qui nous semblent calomnier la nature humaine, mais qui avaient leur modèle, modèle trop réel, sur le trône même de Rome, dans ces prodiges de folie et de crime qu'avait enfantés, à cette malheureuse époque, l'ivresse du pouvoir absolu. Que si, dans ces ouvrages, la vertu elle-même sort à tout instant des bornes légitimes de la raison et du devoir, par les saillies d'un héroïsme extravagant, par une forfanterie de gladiateur, ce n'est pas seulement pour se conformer littérairement aux lois du contraste et de l'équilibre poétique, mais pour reproduire cette exagération vers laquelle les bons sentiments eux-mêmes sont inévitablement poussés par l'excès de l'oppression. Il est fâcheux seulement que, dans ces espèces

de satires et de pamphlets politiques, les héros de la fable, dont le génie des poëtes grecs avait fait autant de types généraux des affections humaines, se trouvent les représentants des monstruosités morales de l'Empire, de ses tyrannies délirantes, de ses vertus guindées et factices; qu'on n'y voie pas paraître tout simplement, tout franchement, comme dans l'*Octavie*, Néron et Sénèque. C'est Sénèque, en effet, qui parle seul dans ces productions déclamatoires et fausses d'un art étranger au théâtre, où presque rien ne rappelle la vérité dramatique d'Euripide et de Sophocle; mais où, il faut le dire aussi, brillent du plus vif éclat certains traits singulièrement spirituels, hardis, énergiques, qui, à la renaissance des lettres classiques, frappèrent les modernes autant que les plus pures beautés de la véritable tragédie grecque; qui même, chose étrange, mais qu'explique l'espèce d'éblouissement produit par l'apparition de l'antiquité, leur parurent absolument de la même nature, et dignes d'être confondus avec elles dans le même enthousiasme, la même imitation.

Ici se présente une question que je me contenterai de poser, ne pouvant la résoudre avec certitude. L'an de Rome 566, M. Fulvius Nobilior, célébrant, par des jeux publics, ses succès dans la guerre d'Étolie, y fit paraître des artistes grecs, *artifices*, dit Tite Live, qui semble traduire ainsi le terme général, τεχνίτας, par lequel les Grecs désignaient leurs acteurs[1]. Un peu plus tard, en 585, L. Anicius, triomphant de l'Illyrie, en montra à son tour un fort grand nombre, et des plus célèbres, sur un vaste théâtre qu'il avait fait élever dans le Cirque. Polybe, dont Athénée nous a conservé le récit[2], décrit fort en détail, avec la malignité d'un Grec qui s'amuse de la grossièreté romaine, comment la représentation fut troublée, tout d'abord, par un ordre mal compris du général. Les joueurs de flûte, produits

1. Tit. Liv., *Hist.*, XXXIX, 22.
2. *Histor.*, XXX, 13; apud Athen., *Deipn.*, XIV.

les premiers devant le public, étaient rangés sur le devant de la scène ainsi que le chœur, et, invités à commencer, ils parcouraient avec leurs doigts, selon les règles de leur art, toute l'échelle des sons. Anicius, qu'ennuie ce prélude, leur crie qu'ils feront bien d'attaquer. Comme ils n'entendaient pas, un des licteurs, s'entremettant officieusement, leur fait signe de marcher les uns contre les autres, en figurant une sorte de combat. Les joueurs de flûte d'obéir et de s'abandonner, avec un zèle bouffon, à mille folies. Soufflant tous ensemble dans leurs instruments de la façon la plus discordante et la plus étrange, ils couraient sur le chœur, l'enfonçaient, le refoulaient, puis semblaient se retirer devant lui, poursuivis eux-mêmes à grand bruit. Mais lorsqu'un choriste, serré de trop près et se retournant tout à coup contre son assaillant, leva le poing pour se défendre, alors on éclata de toutes parts en applaudissements, en acclamations. L'arrivée dans l'orchestre et sur la scène, au milieu d'une telle mêlée, de deux danseurs et de quatre athlètes, avec force trompettes et clairons, mit le comble à une confusion, à un tumulte que Polybe désespère de pouvoir rendre. Il termine en disant, et c'est pour cela que je le cite, que, s'il entreprenait de parler des tragédiens qui parurent ensuite, il aurait l'air de se moquer. Marius, nous dit Plutarque[1], après son second triomphe, célébra la dédicace d'un temple par des spectacles grecs, auxquels, dans son mépris pour la Grèce et sa littérature, il ne daigna paraître qu'un moment. Dans les jeux magnifiques que donna Pompée, en 698, pour l'ouverture de son théâtre, il y eut aussi, nous le savons par Cicéron[2], des spectacles grecs. Il y en eut, c'est Cicéron encore qui nous l'apprend[3], aux jeux apollinaires de 709. Brutus, qui devait, en sa qualité de préteur, présider à cette fête, mais qui, forcé, après le meurtre de César, de quitter Rome, fut suppléé, dans cette fonction, par son suc-

1. *Vit. Mar.*, II. — 2. *Ad Fam.*, VII, I. — 3. *Ad Attic.*, XVI, 5.

cesseur désigné, frère de son ennemi, C. Antonius, d'assez mauvaise grâce, on le conçoit; qui eut, par exemple, le déplaisir d'apprendre que les spectacles qu'il avait préparés, avaient été indiqués, avec une affectation évidente, pour les nones juliennes, et non pas, selon l'usage récemment changé par la flatterie, du mois Quintilis; qu'au *Brutus* d'Attius on avait substitué, pour dérouter, par la mythologie, des allusions auxquelles l'histoire se serait mieux prêtée[1], le *Térée* du même poëte; Brutus, au rapport de Plutarque[2], avait pris antérieurement beaucoup de peine pour engager des comédiens grecs, un entre autres, célèbre alors, qui se nommait Canutius. Dans les mentions fréquentes que fait Suétone de jeux donnés sous l'Empire, il est quelquefois question de représentations scéniques où figurent des acteurs de toutes langues, *omnium linguarum histriones*[3], c'est-à-dire, comme l'on croit, jouant en latin, en osque et en grec. Une inscription romaine qu'on rapporte à l'année vingt-cinquième de notre ère, est destinée à conserver la mémoire de jeux latins et grecs donnés par treize affranchis[4]. D'autres inscriptions font mention de la scène grecque[5], une entre autres fort gracieuse, fort touchante, que je ne puis me défendre de rapporter tout entière, l'épitaphe d'une jeune fille, prématurément enlevée à cette scène, où, sous le règne de Néron, comme on l'a pensé[6], à la fête des Juvénales, instituée par cet empereur, elle avait fait l'essai de ses talents[7]:

« Eucharis, affranchie de Licinia, jeune fille instruite, savante dans tous les arts, a vécu quatorze ans.

« O toi, qui parcours du regard cette demeure de la mort, arrête un peu tes pas, et lis jusqu'au bout l'inscription que l'amour d'un père a consacrée à sa fille, dans ce lieu où devait être placée ma dépouille. Hélas! quand ma verte jeunesse se

1. *Ad Attic.*, XVI, I, 4, 5. — 2. *Vit. Brut.*, XXI. — 3. *Cæs.*, XXXIX; *Aug.*, XLII. — 4. Orelli, *Inscript. lat. select.*, n° 2546. — 5. Id., *ibid.*, n°s 2608, 2614, etc. — 6. Visconti, *Iconograph. græc.*, t. I, p. 413.
7. Orelli, *ibid.*, n° 2602. Cf. *Anthol. lat.*; Burmann, IV, 353; Meyer, n° 1437.

parait de la fleur des arts, et qu'avec les années elle montait vers la gloire, mon heure fatale s'est hâtée, et m'a ravi l'espoir d'une plus longue existence. Moi qui, naguère, élevée, instruite, par les Muses elles-mêmes, formée presque de leurs mains, ai, dans les jeux de la noblesse, fait l'ornement du chœur, et paru la première devant le peuple sur la scène grecque, je ne suis plus qu'un peu de cendre que, par un arrêt cruel, les Parques ennemies ont enfermé dans ce tombeau. Les soins, l'amour, la gloire de ma patronne, tout cela est maintenant enseveli, avec mon corps consumé, dans le silence de la mort. J'ai laissé à mon père une fille à pleurer; par lui introduite dans la vie, je suis arrivée avant lui au jour du trépas. Quatorze jours, heureux anniversaires de ma naissance, sont ici à jamais plongés dans les ténèbres de la demeure de Pluton. Ne t'éloigne pas, je t'en prie, sans avoir souhaité que la terre me soit légère. »

On me pardonnera d'avoir étendu au delà du nécessaire cette citation. Des faits divers qu'elle complète, il est peut-être permis de conclure, sans trop de témérité, que, non-seulement la comédie, mais la tragédie grecque, s'expliquait, en certaines circonstances, dans sa propre langue, devant le peuple romain; avec peu de succès, il est vrai, à en juger par les expressions dédaigneuses de Polybe et de Cicéron. Les Romains l'estimaient plus, ce semble, hors de Rome. Lucullus, je l'ai dit plus haut, en amusait, dans la capitale conquise de Tigrane, son armée victorieuse, et elle avait sa place dans les divertissements de toutes sortes par lesquels Antoine, avec sa Cléopâtre, dans l'île de Samos, à Athènes[1], s'étourdissait sur les graves chances de la guerre qui allait décider, entre Octave et lui, de l'empire du monde.

Cette tragédie, l'un des plaisirs les plus universels, les plus constants, les plus vifs du monde grec et du

1. Plutarch., *Vit. Lucull.*, XLIII; *Vit. Ant.*, LXI, LXII. Velleius Paterculus (II, 88) raconte qu'à un dîner d'Antoine son complaisant Plancus figura dans un spectacle dramatique, sous le personnage et avec le costume du dieu marin Glaucus; et le commentateur de l'historien, Ruhnken, soupçonne qu'on représentait devant le triumvir le *Glaucus Pontius*, tragédie, ou, selon d'autres (voyez God. Hermann, *de Æschyl. Glaucis; Opusc.*, t. II, p. 59), drame satyrique d'Eschyle,

monde romain, s'était bien fortement emparée des imaginations, et, devenue pour tous un langage que tous entendaient, des citations, des allusions fréquentes, à la tribune, au barreau, dans les écoles, dans les relations et les conjonctures diverses de la vie publique et privée, la transportaient, pour ainsi dire, sur autant de scènes nouvelles, où il n'est pas sans intérêt de la chercher.

Un orateur athénien, aux goûts littéraires et particulièrement dramatiques, dont le nom s'est rencontré plus d'une fois déjà dans cette histoire de la tragédie grecque, qui, nous l'avons vu, acheva son théâtre, érigea des statues à ses grands poëtes, assura, par des dispositions législatives, l'intégrité, la perpétuité de ses chefs-d'œuvre[1], Lycurgue, par exemple, lui fit jouer, vers l'année 329, une sorte de rôle politique. Il accusait, dans un éloquent discours qui nous est parvenu, Léocrate de s'être, après la défaite de Chéronée, lâchement séparé du malheur et du dévouement communs, en allant vivre, pendant huit ans, chez les étrangers. A ce calcul égoïste, il opposa le patriotique sacrifice que, d'après de chères traditions, Euripide avait peint dans son *Érechthée*. Au lieu de l'orateur, on entendit tout à coup, dans une longue suite de beaux vers, un des personnages du poëte, la fille du fleuve Céphise, la femme de l'antique roi d'Athènes Érechthée, la fabuleuse Praxithée, s'enivrant en quelque sorte de son amour pour sa patrie, et, afin de lui assurer la victoire, mise par les oracles à un tel prix, lui abandonnant, non sans une sorte de joie, plus citoyenne que mère, la vie de ses enfants, de ces héroïques filles attestées chez Lucien[2], avec Codrus, par Démosthène mourant. Ce morceau, que la citation de Lycurgue a conservé, rapportons-le quoique bien long. Sans doute il n'est pas toujours exempt des prétentions sophistiques d'un poëte qui se substituait trop volontiers aux acteurs de ses tragédies ; mais ce qui peut

1. Voyez plus haut, p. 115 et suiv. — 2. *Demosth. Encom.*, XLVI.

lui manquer de vérité dramatique, était bien compensé pour les auditeurs athéniens, ceux du théâtre, ceux de l'agora, par des élans de vertu civique auxquels devaient répondre toutes les sympathies. Nul peut-être n'est plus propre, et par lui-même et par l'emploi qu'on en a fait, à enseigner quel était, chez ce peuple épris des arts, la place attribuée, même parmi ses institutions politiques, aux productions du théâtre, et particulièrement à la tragédie, ce magnifique accessoire du culte rendu aux dieux de l'État, cette commémoration solennelle des grands souvenirs nationaux, cet enseignement public de vertu républicaine.

« Un bienfait généreusement offert charme les hommes; celui qui se fait attendre leur paraît sans générosité. Pour moi, je suis prête à donner la vie de ma fille, et voilà mes motifs. D'abord, où retrouver une patrie telle que la nôtre? Nous ne sommes pas un peuple venu d'ailleurs; nous sommes enfants du sol. Les autres villes, jetées sur la terre comme par le hasard d'un coup de dés, reçoivent de villes étrangères leurs habitants; patries d'emprunt.... peu dignes en effet de ce beau nom! S'il est permis, en passant, de rappeler d'autres avantages, nous jouissons d'un climat tempéré, où ne dominent avec excès ni la chaleur ni la froidure. Ce que la Grèce, ce que l'Asie portent de meilleur, contents des productions de notre terre, nous ne l'allons pas chercher. Une chose que je considère encore, c'est que nous mettons au jour des enfants surtout pour défendre les autels des dieux et de la patrie. La patrie! elle n'a qu'un nom; mais ce nom comprend bien des concitoyens; et dois-je les laisser périr quand je puis les sauver par le sacrifice d'une seule vie? Le petit nombre, je le sais, est inférieur au plus grand, et l'intérêt d'une maison ne peut pas balancer celui de l'État tout entier. Si, au lieu de jeunes filles, de mâles rejetons fleurissaient autour de moi, et que la flamme ennemie menaçât nos murailles, est-ce que, par crainte de leur mort, je n'enverrais pas mes fils au combat? J'aurais des fils pour combattre, pour se signaler parmi les guerriers, et non pour être d'inutiles membres de l'État, la vaine parure de leur mère. Les larmes des mères ont souvent amolli, au moment du départ, le cœur des jeunes soldats. Je hais les femmes qui à la gloire de leurs enfants préfèrent leur vie et leur conseillent le mal. Tombés sur le champ de bataille, ils auraient partagé avec leurs concitoyens la tombe et la gloire communes. La couronne de ma fille sera d'être offerte seule en sacrifice pour le salut de tous, de sauver par sa

mort et toi, et mon époux, et sa mère, et ses sœurs. Faut-il refuser cette gloire? Non : ma fille n'est à moi que par la nature ; je la donne à la patrie. Eh! si Athènes est détruite, que me serviront mes enfants? Dois-je, quand je puis l'empêcher, laisser tout périr? D'autres gouverneront, moi je sauverai l'État. Les lois antiques de nos ancêtres, notre propriété commune, je ne consentirai pas à leur ruine : cette lance de Pallas qui s'élève au sommet de notre ville, je ne laisserai pas Eumolpe et ses Thraces la parer insolemment de couronnes en horreur à la déesse[1]. O mes concitoyens! prenez mes enfants, je vous les abandonne, et par eux sauvez-vous, soyez vainqueurs : une seule vie ne fera pas obstacle à votre salut. O mon pays! si tous tes habitants t'aimaient comme je le fais, nous serions plus sûrs de te posséder, et tu ne redouterais aucun malheur[2]. »

Des appels de ce genre aux souvenirs du théâtre tragique n'étaient pas, ne devaient pas être rares chez un peuple devant qui Sophocle, nous le verrons[3], repoussa victorieusement, par la seule lecture de quelques vers de son *Œdipe à Colone*, une étrange et odieuse accusation d'imbécillité; à qui Aristophane fait dire, par la bouche d'un de ses comiques représentants : « Si l'acteur Œagrus est cité en justice, nous ne le renverrons pas absous, qu'il ne nous ait récité quelque beau passage de *Niobé*[4]. » Ses orateurs, qui le connaissaient bien, faisaient sans cesse intervenir, dans leurs discours, Homère, Hésiode, Solon, dont ils lisaient, ou même faisaient lire par le greffier, comme des actes politiques, comme des pièces judiciaires, les vers toujours bien venus. Comment Eschyle, Sophocle, Euripide n'eussent-ils pas fait quelquefois les frais de ces espèces d'intermèdes?

Quand Eschine, accusé par Timarque de prévarication dans son ambassade auprès de Philippe, l'accusa lui-même de désordres qui, aux termes des lois, devaient lui interdire l'accès de la tribune, il emprunta au *Phœnix* d'Euripide[5], vantant fort la sagesse du poëte, des maximes d'après lesquelles, disait-il, les Athéniens devaient juger son adversaire[6]. Quand, après la condamnation et

1. Voyez Musgrave. — 2. Lycurgue, *Orat. in Leocrat.* Cf. Plutarch., *de Exsil.*, XIII. — 3. Liv. III, chap. v. — 4. *Vesp.*, 592. Voyez plus haut, p. 108. — 5. Cf. Dicd. Sic., XIII, 14 — 6. Æschin. *In Timarch.*

le suicide de Timarque, Démosthène poursuivit seul l'accusation qui leur était commune, il retourna contre Eschine sa propre citation, et lui reprocha malignement d'avoir perdu le souvenir d'autres vers qu'il avait bien souvent déclamés, lorsqu'il jouait en troisième ordre les rôles de tyran, et qui eussent pu le rappeler à ses devoirs de citoyen. Ce sont des vers de l'*Antigone* de Sophocle, où Créon fait parade de maximes patriotiques, en elles-mêmes fort belles, et que Démosthène cita à son tour pour en accabler Eschine[1].

Quelquefois les orateurs rappelaient moins directement les souvenirs de la tragédie. Lysias, prononçant l'oraison funèbre des guerriers athéniens morts dans la guerre de Corinthe ; Isocrate[2], faisant l'éloge d'Athènes, réclamant pour Athènes le partage de cette primauté que s'arrogeait Sparte, n'oubliaient pas, parmi les titres antiques de leur patrie, le secours généreux prêté par elle à Adraste, aux enfants d'Hercule : c'était citer en quelque sorte deux tragédies d'Euripide, ses *Suppliantes*, ses *Héraclides*. Plus tard, suivait leur exemple, avec addition de beaucoup d'autres traits fameux dans l'histoire héroïque d'Athènes, avec mention générale des poëtes qui les avaient célébrés, l'auteur d'un éloge funèbre des guerriers morts à Chéronée, placé mal à propos, pense-t-on, parmi les œuvres de Démosthène ; là se trouvaient implicitement des allusions à de nombreuses tragédies, telles que les deux d'Euripide qui ont été tout à l'heure nommées, telles que l'*Ajax* de Sophocle. Antoclès, voulant obliger Ménexide à plaider devant l'aréopage dont il déclinait la juridiction, argumentait de l'exemple des *Euménides* qui s'étaient soumises elles-mêmes à ce tribunal.

1. Demosth., *de Falsa legat.* Cf. Soph., *Antig.*, 175 sqq. Un tragique du second ordre, Carcinus (voyez plus haut, p. 99), fut cité dans un discours de Lysias, selon Harpocration (v. Καρκίνος).

2. *Panath.; Panegyr.* On raconte (Plutarch., *Vit. x Rhet.*, *Isocrat.*) que lorsque Isocrate se laissa mourir de faim pour ne pas survivre à la bataille de Chéronée, il répéta plusieurs fois trois vers d'Euripide où étaient rappelés les trois asservissements d'Argos par Danaüs, du Péloponèse par Pélops, de Thèbes par Cadmus.

Pouvait-il ne pas penser, ne pas faire penser à un des chefs-d'œuvre d'Eschyle ?

On trouve ce dernier fait dans la *Rhétorique* d'Aristote [1], remplie elle-même de citations empruntées aux tragiques, et qui par là nous fait connaître que si leurs vers trouvaient quelquefois place dans les discours des orateurs, les rhéteurs en faisaient le principal ornement de leurs leçons d'éloquence.

Ce genre d'agrément n'était pas dédaigné même dans les écoles philosophiques. On le devinerait rien que par ce grand nombre d'allusions à des vers, à des situations, à des rôles de tragédie qui se rencontrent dans l'histoire anecdotique des philosophes. Socrate, leur père commun, ne s'en faisait pas faute dans ces entretiens qu'a redits ou imités Platon [2], et, en mainte occasion, ils faisaient comme Socrate.

Ainsi Aristippe, jeté par un naufrage sur les côtes de la Sicile, près de Syracuse, s'appliquait les premiers vers de l'*Œdipe à Colone* [3], ceux où l'illustre exilé demande en quels lieux il se trouve, qui va l'accueillir, de qui il recevra les secours nécessaires à ses besoins. Ainsi, entre le même Aristippe et Platon, l'un remplaçant, pour complaire à Denys, son manteau de philosophe par une robe de pourpre, l'autre, s'y refusant, avait lieu cet échange de deux passages des *Bacchantes :*

« Je ne pourrais vraiment me résoudre à revêtir des habits de femme. »

« Même dans le désordre des fêtes de Bacchus, l'âme du sage se conservera pure [4]. »

1. II, 23. Cf. Cic., *Tusc.*, I, 48.
2. Voyez dans l'*Apologie de Socrate*, le *Phédon*, le *Théétète*, le *Gorgias*, l'*Ion*, l'*Euthydème*, les deux *Alcibiade*, le *Théagès*, le *Phèdre*, le *Banquet*, la *République*, II, III, VII, VIII; l'*Axiochus*; t. I, p. 85, 86, 301; II, 72, 78; III, 296, 298, 307, 316, 360; IV, 250, 401; V, 49, 163, 247; VI, 63, 106, 246, 253, 291; IX, 110 sq., 136; X, 81, 138, 168, 179, 188; XIII, 134 des *Œuvres de Platon*, traduites par V. Cousin. Plusieurs passages précieux d'Eschyle et d'Euripide nous ont été conservés par ces citations prêtées à Socrate, notamment dans le *Gorgias* et la *République*, II.
3. Galen., *Protreptic. ad artes.*
4. V. 826, 315. Voyez Diog. Laert., II, 78; Sext. Empir., *Pyrrhon*,

Ainsi Aristote, lorsqu'il se disposait à traiter lui-même de la rhétorique après Isocrate, témoignait, prétend-on [1], de son dédain pour le célèbre rhéteur, en s'écriant avec Ulysse, dans le *Philoctète* d'Euripide :

« Il serait honteux de se taire et de laisser parler.... »

le poëte avait dit : « Les barbares ; » le philosophe disait : « Isocrate. »

Ainsi, la vue du *Télèphe* d'Euripide, avec ses haillons et sa besace de mendiant, tant raillés par Aristophane, décidait Cratès, qui y trouvait sans doute, comme depuis d'autres philosophes [2], une noble image de Diogène, à embrasser la vie cynique [3].

Ainsi la tragédie des *Bacchantes*, dont on retrouve sans cesse la trace dans l'antiquité, était, pour un philosophe de la même école, que Lucien [4] nomme Démétrius, l'occasion d'une assez impertinente plaisanterie. Trouvant un jour, à Corinthe, un ignorant qui lisait cet ouvrage, il le lui arracha, et lui dit, l'ayant mis en pièces : « Il vaut mieux, pour le pauvre Penthée, être déchiré une fois pour toutes par moi, que par toi si souvent. »

Ainsi, quand Arcésilas venait se donner à Crantor, qui l'acceptait pour son disciple, ce pacte se traduisait dans leur entretien tout poétique par un dialogue d'Euripide, celui de Persée offrant ses services à *Andromède* qui lui en promet le prix :

« Jeune fille, quand je t'aurai sauvée, m'en témoigneras-tu quelque reconnaissance ? — Je te suivrai, ô étranger ! comme ta servante, si tu le veux, ou bien comme ton épouse [5]. »

hypot., III, 24; Athen., *Deipn.*, XII; Stob., *Serm.*, V; Suid., v. Ἀριστιππος; et sur la manière diverse dont les vers d'Euripide sont rapportes par ces auteurs, et la conséquence qu'on peut tirer de cette diversité pour établir qu'il y a eu deux éditions des *Bacchantes*, Bœckh, *Græc. trag. princip.*, XXIII.
1. Cic., *de Orat.*, III, 5; Quintil., *Inst. orat.*, III, I. — 2. Maxim. Tyr., VII, 45.
3. Diog. Laert., V, 87. Cratès avait lui-même composé des tragédies, dont on peut voir un remarquable échantillon, *ibid.*, VII, 98.
4. *Advers. indoct.*, XIX. — 5. Diog. Laert., IV, 29. Cf. 35.

Polémon, par sa prédilection pour Sophocle, s'était fait donner le surnom de Φιλοσοφοκλῆς[1]; un surnom du même genre eût convenu à Crantor, passionné pour Euripide, et qui, le citant sans cesse, répétait surtout ce trait de son *Bellérophon :*

« Hélas! mais pourquoi dire hélas? Ce que je souffre est d'un mortel[2]. »

Aux représentants de l'Académie, on pourrait ajouter ceux du Portique, Zénon, Cléanthe, Chrysippe[3], non moins enclins à s'exprimer en vers de tragédie, les adoptant comme l'expression la plus vive de leur propre pensée, ou, selon Plutarque[4], en changeant, pour les y accommoder, le tour et le sens. Un philosophe de cette école, Denys d'Héraclée, dit Cicéron[5], qui avait appris la constance sous Zénon, reçut d'un nouveau maître, de la douleur elle-même, un tout autre enseignement. Tourmenté d'une colique néphrétique, il gémissait, criait, répétant par intervalles que ce qu'il avait jusque-là pensé de la douleur était bien faux. Survint Cléanthe, son condisciple, qui lui demanda ce qui l'avait amené à changer ainsi de sentiment. « Ce raisonnement, répondit-il : s'il arrivait qu'après avoir longtemps philosophé, on ne pût cependant supporter la douleur, ne serait-ce pas une preuve suffisante qu'elle est un mal? Or il est vrai qu'après tant d'années d'étude je ne le puis : c'est donc un mal. » A ces mots, Cléanthe, frappant du pied la terre, cita, dit-on, cet endroit des *Épigones* d'Eschyle ou de Sophocle : « Entends-tu cela, sous la terre, Amphiaraüs? » Il voulait dire Zénon, dont il était fâché de voir le disciple dégénérer.

De ces traits divers et d'autres que j'oublie, on aurait le droit, je le répète, de conclure *a priori*, ce que l'on sait d'ailleurs par des témoignages positifs; ce que l'on a dit de Chrysippe, qui remplissait ses ouvrages de citations poétiques, et y avait transcrit presque toute la *Médée*[1]; ce que rapporte Cicéron[2] de quelques philosophes, tels que Denys, tels que Philon, qu'il avait entendus; ce que l'on voit pour ainsi dire en action chez Épictète[3], chez ses historiens, ses commentateurs Arrien[4] et Symplicius[5], chez Maxime de Tyr[6], chez Marc Aurèle[7] et même chez le stoïcien imaginaire que met en scène Lucien dans son *Banquet*, sous le nom d'Hétœmoclès[8] : c'est que l'enseignement philosophique dans toutes les écoles, mais surtout dans celles des stoïciens, demandait volontiers ses exemples, ses textes d'argumentation à la tragédie appelée, selon Philostrate[9], par Nicagoras, « la mère des sophistes; » qu'il lui empruntait d'heureuses, de frappantes images pour exprimer le caractère de nos diverses affections, la lutte du devoir contre la passion, de la liberté morale contre la fatalité, l'indifférence du sage à l'égard des inconstances et des rigueurs de la fortune, sa résignation au cours nécessaire des choses, son intelligence ou du moins son interprétation pieuse des vues cachées de la Providence, la dignité et le bonheur de celui qui sait accepter, pour le jouer avec convenance, le rôle, quel qu'il puisse être, qui lui échoit dans ces drames de la vie dont Dieu[10] est le poëte et le chorége.

Faut-il s'étonner que la tragédie revienne sans cesse dans les discours prêtés par l'histoire aux hommes célèbres de l'antiquité grecque? Que, par exemple, elle fasse presque entièrement les frais de la lettre qu'on suppose écrite par Dion, partant pour l'exil, à Denis le Jeune.

1. Diog. Laert., IV, 20. — 2. *Id.*, IV, 26; Plutarch., *De fortitud.* — 3. Diog. Laert., VII, 23; Plutarch., *De Stoïcorum repugnantiis.* — 4. *De Aud. poet.* — 5. *Tusc.*, II, 25.

1. Quintil., *Instit. orat.*; Galen., *de Hippocrat. et Plat. dogm.*, III; Diog. Laert., VII, 180. — 2. *Tusc.*, II, 11. Cf. *De Nat. Deor.*, III, 38. — 3. *Enchirid.*, LII, fragm. 174. — 4. *Epicteti dissert.*, I, 4, 19, 24, 28; II, 1, 16, 17, 22. — 5. *In Epictet. Enchirid.*, 17, 31. — 6. *Philosophic. dissertat.*, 7, 13, 41. — 7. *Commentar.*, XI, 6. — 8. *Conviv.*, 24. — 9. *Vit. Sophist. Hippodrom.*

10. La fortune, selon le *Ménippe* de Lucien. Voy. *Necyomant.*, 16, dans une piquante comparaison de la vie humaine avec une représentation dramatique.

« .... Je crois pouvoir te dire, avec Euripide, que, dans d'autres circonstances,

Tu souhaiteras d'avoir près de toi un homme tel que moi.

Rappelle-toi encore que la plupart des autres poëtes tragiques, quand ils font mourir un roi sous les coups d'un traître, ne manquent pas de lui mettre ces mots dans la bouche :

Malheureux ! je meurs parce que je n'ai point d'amis. »

Voici encore un passage qui a toujours été goûté des hommes sensés :

« Ni l'or éblouissant, si rare dans cette vie dépourvue, ni le diamant, ni les tables d'argent qui ont tant de prix aux yeux des hommes, ni les plaines riches et fertiles d'une vaste terre, n'ont autant d'éclat que l'union des gens de bien[1]. »

Nul n'a fait plus d'usage de la tragédie grecque qu'Alexandre, qui la savait par cœur, et en répétait quelquefois de longues tirades[2]; il la citait à tout propos, et son exemple était suivi en cela aussi bien qu'en d'autres choses. Il l'aurait rendue complice d'un grand crime, si, comme on le raconte[3], il s'était réellement servi d'un vers de la *Médée*[4] pour exciter à la vengeance le meurtrier de Philippe. C'est par des vers, également empruntés à son tragique de prédilection, Euripide[5], qu'il témoigna, dit-on encore[6], pour Callisthène, une aversion trop tôt traduite en arrêt de mort. En revanche, quand il tua Clytus, cet acte de violence, que réparèrent de si nobles larmes, avait été provoqué par l'injurieuse application que, dans le désordre d'un repas, ivre de vin et de colère, son impétueux et imprudent ami lui avait faite, de ce passage de l'*Andromaque*[1] :

1. Voyez *Œuvres de Platon*, traduites par V. Cousin, t. XIII, p. 55.
2. Athen., *Deipn.*, XII. — 3. Plutarch., *Vit. Alex.*, x. — 4. *Med.*, 291.
5. Il s'agit d'un vers souvent cité, entre autres, par Cicéron, *Famil.*, XIII, 15, et de vers de la tragédie des *Bacchantes*, les v. 264, 265.
6. Plutarch., *Vit. Alex.*, LIII.

« Les Grecs ont un bien injuste usage. Qu'une armée dresse un trophée, l'honneur ne sera pas pour ceux qui ont pris la peine, qui ont travaillé à la victoire, mais seulement pour le général. Parmi tant de milliers d'hommes, également armés de la lance, il n'a pas plus fait qu'un autre, il recueille plus de gloire. »

Cette intervention de la tragédie grecque dans les scènes de la vie réelle n'est pas moins fréquente sous les successeurs d'Alexandre. S'agit-il pour Démétrius Poliorcète d'un mariage politique dont s'effraye sa jeunesse, son père Antigone l'y détermine par la parodie d'un vers d'Euripide. Est-il vaincu après tant de victoires, Eschyle lui prête d'éloquentes paroles pour se plaindre de la fortune qui l'a élevé, et semble maintenant vouloir le perdre. Un Thébain qui le voit arriver dans sa ville, en modeste équipage, sans l'appareil fastueux qu'il affectait naguère, le salue d'un vers, où l'auteur des *Bacchantes*[2] avait peint Bacchus cachant, sous une apparence mortelle, sa divinité. De fausses manœuvres ayant placé son armée entourée, affamée, dans une position fort critique, un de ses soldats se permet de l'en railler gaiement par un écriteau, où on lit, comme au début de l'*Œdipe à Colone*, mais avec un léger changement[3] :

« Enfant de l'aveugle vieillard Antigone, en quels lieux sommes-nous venus[4] ? »

Du moment où Rome, devenue lettrée, connaît, par les

1. *Androm.*, v. 684 sqq. Voyez Plutarch., *Alex.*, LI; Q. Curt., VIII, 1; Julian., *Cæsar.*, etc. — 2. Euripid., v. 4.
3. Ἀντιγόνου au lieu de Ἀντιγόνη. Quant à l'épithète τυφλοῦ, ce qui pouvait en justifier l'application à Antigone, c'était, je crois, qu'il était borgne, comme nous le savons par les éloges donnés à Apelles (Quintil., *Inst. orat.*, II, 18; Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 36) pour avoir dissimulé ce défaut en le peignant de profil.
4. Plutarch., *Vit. Demetr.*, XIV, XXXV, XLV, XLVI.

originaux aussi bien que par les traductions, par les imitations de ses poëtes dramatiques, le théâtre des Grecs, il ne manque pas davantage dans son histoire de citations, d'allusions de ce genre. En voici deux exemples remarquables :

Pompée, passant de sa galère dans la barque d'où le perfide Achillas lui tendait la main, se retourna vers Cornélie effrayée, et, inquiet lui-même, cita des vers où Sophocle avait dit, non peut-être sans quelque allusion maligne à la situation de son rival Euripide chez le roi de Macédoine, Archélaüs :

« Qui se rend à la cour d'un tyran, est déjà, bien que libre encore, devenu son esclave [1]. »

Un autre vaincu de la guerre civile, fuyant le champ de bataille où avait succombé la liberté, Brutus, éleva ses regards vers le ciel étoilé, et, avec la *Médée* d'Euripide, s'écria, Antoine s'en souvint plus tard :

« O Jupiter, qu'il ne t'échappe pas, l'auteur de nos maux [2] ! »

Il ajouta, peut-être d'après le même Euripide, ce blasphème contre la vertu, qui lui a été tant reproché :

« Misérable vertu ! je me suis attaché à toi comme à une réalité, et tu n'es qu'un vain mot, tout au plus l'esclave de la fortune [3] ! »

La correspondance de Cicéron, ce vif et piquant journal, n'offre que vers de tragédie tournés à l'expression de l'événement, de la passion de chaque jour, et avec l'aisance d'un homme sûr d'être entendu à demi-mot de correspondants aussi familiers que lui-même avec ce qu'il leur rappelle. Que de fois, par exemple, fatigué de

1. Plutarch., *Vit. Pomp.*, LXXVIII; *de Audiend. poet.*; Sophocl., *Fragm. incert.*, LIV.
2. *Med.*, 336; Plutarch., *Vit. Brut.*, LIX; Appian., *Bell. civil.*, IV, 130.
3. Florus, IV, 7; Dion., XLVII; Zonar., X, 20. Cf. Volt., *Œdipe*, acte V, scène dernière.

la guerre civile et de ses héros, il souhaite d'être en lieu

« où il n'entende plus parler des Pélopides; où ne parvienne pas même leur nom [1]. »

Il se sert, pour le dire, de paroles latines; car, par une sorte de patriotisme littéraire, il croit la gloire du nom romain [2] intéressée à ce qu'il transcrive, plus souvent que les Grecs eux-mêmes, leurs énergiques, mais rudes interprètes, Ennius, Pacuvius, Attius, dont bientôt, chez les générations nouvelles, Horace, Perse, Martial, l'auteur du *Dialogue des orateurs*, parleront avec si peu de révérence [3]. La dignité romaine ne lui permet pas, comme il en paraît quelquefois tenté [4], de porter à la tribune publique, dans le Forum, dans le Sénat, cette érudition étrangère ou semi-étrangère, qui y fut plus tard de mise, et que n'épargnèrent point Asinius Pollion et ses autres successeurs dans la carrière de l'éloquence [5]; mais il s'en dédommage amplement, à l'exemple des rhéteurs et des philosophes grecs, comme il le dit lui-même [6], dans ses traités de toute sorte. Là se rencontrent les débris les plus intelligibles, les plus frappants de la vieille, de la véritable tragédie latine, cette image, imparfaite sans doute, de la tragédie grecque, qui aujourd'hui nous rend quelque chose de tant d'originaux perdus : là brillent, dans le nombre des fragments de traduction plus entiers, dont on peut lui faire honneur à lui-même, les belles plaintes surtout d'Hercule mourant, de *Prométhée* attaché au Caucase [7].

1. *Famil.*, VII, 28, 30; *ad Attic.*, XIV, 12; XV, 11. — 2. *De Fin.*, I, 2. — 3. Horat., *Epist.*, II, I, 57; *ad Pison.*, 258; Pers., *Sat.*, I, 76; Martial., *Epist.*, XI, 90; *Dial. de Orat.*, XX, XXI.
4. Voyez *pro Rosc. Amer*, XXIV; *pro Sext.*, LV sqq.; *in Pison.*, XIX, XXXIII, etc.
5. Nous le savons par Quintilien (*Inst. orat.*, I, 8), dont les paroles sont remarquables : « Nam præcipue quidem apud Ciceronem, frequenter tamen apud Asinium etiam et cæteros, qui sunt proximi, vidimus Ennii, Attii, Pacuvii.... et aliorum inseri versus, summa non eruditionis modo gratia, sed etiam jucunditatis; quum poeticis voluptatibus aures a forensi asperitate respirent.... »
6. *Tusc.*, II, II. — 7. *Ibid.*, II, 10.

De son temps, un grand poëte, au début d'une œuvre admirable[1], retraçait, comme exemple des crimes de la superstition, le sacrifice d'*Iphigénie*, avec des traits d'un pathétique quelquefois demandé au souvenir d'Eschyle et d'Euripide[2]. Ainsi fit plus tard Horace, non-seulement dans ces scènes, on peut leur donner ce nom, où argumentent, à grand renfort de citations tragiques, selon la méthode de leurs maîtres, des écoliers stoïciens[3]; mais partout, dans ses satires, dans ses épîtres, dans ses odes, où il introduit la tragédie, pour son propre compte, comme symbole, tantôt plaisant, tantôt sérieux, de ses idées, de ses sentiments, où il peint, je ne cite que quelques traits parmi tant d'autres, Bacchus bravant les menaces, insultant aux fers de Penthée, Amphion disputant avec son frère Zéthus, Teucer partant pour aller chercher, à travers les mers, une autre Salamine, Ajax cédant à l'attrait de sa captive Tecmesse, Hypermnestre sauvant Lyncée de la mort, Diane regrettant de ne pouvoir rien pour Hippolyte mourant, Télèphe implorant sa guérison d'Achille qui l'a blessé, Prométhée attaché au rocher du Caucase[4]. Ainsi firent les poëtes élégiaques, d'une inspiration toute personnelle, qui, comme lui, à cette même époque, intéressèrent le public romain à la confidence de leurs sentiments intimes et des accidents de leur vie : non pas Tibulle, trop exclusivement occupé de sa passion, trop abandonné à ses goûts de médiocrité paresseuse et de loisir champêtre, pour s'en distraire par des épisodes littéraires; mais Catulle, qui se détourne des amours de Manlius et des siens[5] pour s'étendre poétiquement, peut-être d'après Euripide[6], sur l'histoire de *Protésilas* et de Laodamie; mais Gallus, pour qui le Grec Parthé-

1. Lucret., *de Nat. rer.*, I, 85 sqq. — 2. *Agamemn.*, 179 sqq.; *Iphig. Aulid.*, 1209. — 3 *Sermon*, II, III, 131 sqq., 187 sqq., 303 sqq. — 4. *Epist.*, I, XVI, 74 sqq ; XVIII, 41; *Carm.*, I, VII, 21 sqq ; II, IV, 5 sqq ; III, XI, 25 sqq.; IV, VII, 25; *Epod.*, XVII, 8 sqq., 67 sqq., etc.

5. *Carm.*, LXVII, 73 sqq. — 6. Euripid., *Protesil.*, fragm. Cf. Hygin., *Fab.* CIII.

nius rédige, sous forme d'arguments et de matières que développera incidemment le poëte dans ses élégies, un recueil d'aventures de ce genre[1], dont plusieurs viennent des tragiques; mais Properce, éloquent imitateur de la passion érudite des Callimaque, des Philétas, des Euphorion, qui comme eux, dans ses vers brûlants, admet trop souvent en tiers, entre sa maîtresse et lui, les héros de la fable, se souvient, quelque ému qu'il soit, à tout propos, de l'épopée, de la tragédie, se possède même parfois assez pour raconter des drames tout entiers, entre autres l'*Antiope* d'Euripide[2]; mais enfin Ovide, chez qui il ne faut pas s'étonner de retrouver le même procédé de composition, bien naturel au poëte qui, dans ses Métamorphoses, ses Héroïdes, a reproduit, sous une forme nouvelle, presque tout le théâtre tragique, et, s'inspirant d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, même de leurs imitateurs latins, a fait aussi, dans de dramatiques récits, lui l'auteur d'une *Médée* applaudie au théâtre, son Io, son Phaéton, son Penthée, son Athamas, son Andromède, sa Niobé, son Térée, son Méléagre, ses Trachiniennes, son Ajax, son Hécube, son Memnon, son Romulus (je me sers, pour désigner ses fables, de titres consacrés sur le théâtre grec et latin); qui antidatant, comme au reste se le permettent souvent les tragiques grecs, l'invention de l'écriture et du commerce épistolaire, s'est constitué le secrétaire, souvent trop spirituel, de Phèdre, d'Œnone, d'Hypsipyle, d'Hermione, de Déjanire, de Canacé, de Médée, de Laodamie, d'Hypermnestre. Veut-on savoir combien il était rempli de la tragédie grecque, et porté, par conséquent, à la laisser se répandre et déborder en toute occasion dans ses vers, même dans ceux dont le sujet se rapportait le plus directement à lui, à ses affections, à ses plaisirs, à ses malheurs? Qu'on relise, dans l'apologie de poésies amoureuses, si cruellement punies par l'exil de leur

1. *De Amatoriis affectionibus.* — 2. Propert., *Eleg.*, III, XV, 15 sqq. Cf. Valcken., *Diatrib. in Euripid.*, II.

auteur, ce qu'il dit[1], peu d'accord en cela avec les critiques modernes, de la grande place qu'avait l'amour même dans la tragédie :

« Est-il un genre que ne surpasse en gravité la tragédie? Elle aussi cependant emprunte à l'amour tous ses sujets. Que voit-on dans l'Hippolyte? l'aveugle passion d'une belle-mère. Par quoi est illustre Canacé? par son commerce avec son frère. Et ce fils de Tantale, à l'épaule d'ivoire, l'amour ne poussait-il pas le char, les coursiers phrygiens, qui emportaient avec lui la princesse de Pise? Quand une mère rougit son poignard du sang de ses enfants, un ressentiment amoureux conduisit son bras. L'amour a changé en oiseaux un roi et sa maîtresse, avec cette mère qui pleure aujourd'hui encore le sort de son fils Itys. Si le coupable frère d'Atrée n'eût été l'amant d'Œrope, on ne nous dirait pas que les chevaux du Soleil se sont un jour détournés de leur route. Jamais Scylla n'eût chaussé le cothurne tragique, si sa main impie n'eût dépouillé la tête de son père du cheveu fatal[2]. Vous qu'intéressent Électre, Oreste privé de sa raison, c'est le crime d'Égisthe, de la fille de Tyndare, que vous lisez. Parlerai-je du vainqueur de la Chimère, du triste Bellérophon, que faillit conduire à la mort la calomnie d'une femme perfide, l'épouse de son hôte? Rappellerai-je Hermione; et toi, fille de Schœnée, et toi, prêtresse d'Apollon, qu'aima le roi de Mycènes? et Danaé, et la bru de Danaé, et la mère de Bacchus, et le jeune Hémon, et cette femme pour qui la nuit doubla son cours, et le gendre de Pélias, et Thésée, et ce Grec dont le vaisseau toucha le premier au rivage troyen ; ajoutons encore Iole, la mère de Pyrrhus, l'épouse d'Hercule, Hylas, le royal enfant de Troie. Si je voulais passer en revue tous les feux allumés dans la tragédie, le temps me manquerait ; les titres seuls des ouvrages, mon livre ne pourrait les contenir. »

Que de souvenirs accumulés, soit de tragédies que nous possédons, de l'*Agamemnon*, des *Trachiniennes*, de l'*Antigone*, de l'*Électre*, de l'*Oreste*, de l'*Hippolyte*, de la *Médée*, de l'*Alceste*, de l'*Andromaque*, soit d'autres perdues pour nous, telles que l'*Œnomaüs*, de Sophocle ou d'Euripide, le *Térée*, l'*Atrée* du premier, l'*Éole*, le *Protésilas*, la *Sténobée*, la *Danaé*, l'*Andromède*, la *Sémélé*, l'*Alcmène* du second! Il s'en rencontre beaucoup de cette sorte dans ses *Tristes*, dans ses Élégies datées du Pont, et qui s'y produisent quelquefois d'une manière

1. *Trist.*, II, 381-408. — 2. Voyez plus haut, p. 12, not. 1.

touchante. Son exil, loin de tous les siens et de sa patrie, dans un pays barbare, le fait songer à *Philoctète* dans sa solitude de Lemnos[1]. La fidélité ou l'abandon de ses amis lui rappellent ce triomphe de l'amitié dont, au dire des poëtes, les contrées voisines du lieu qu'il habite furent autrefois le théâtre[2]. Son imagination transforme la fable de l'*Iphigénie en Tauride* en tradition historique; il se la fait raconter par un vieillard qui l'a apprise de ses pères, et dont il entend le récit ; car, hélas! le gète, le sarmate, sont maintenant sa langue.

« Nous aussi, séparés de vous par les froides eaux de l'Ister, nous connaissons la beauté, la gloire de l'amitié. Il est dans la Scythie, non loin des Gètes, un pays dès longtemps nommé Tauride ; j'y suis né, et n'en rougis pas. La divinité du pays fut toujours la sœur de Phébus, dont le temple antique se voit encore avec ses hautes colonnes et ses nombreux degrés. Il s'y trouvait jadis une image de la déesse, venue du ciel, prétendait-on, et la chose est sûre, car le piédestal existe. Pour l'autel, le marbre blanc dont il était construit a changé de couleur, incessamment rougi du sang des sacrifices. Les victimes qu'immole une femme non soumise à l'hymen, et supérieure en noblesse à toutes les filles de la Scythie, ce sont, ainsi l'ont institué nos ancêtres, les étrangers, condamnés à tomber sous le couteau de la prêtresse. Au temps où ce pays était gouverné par Thoas, le plus illustre des princes qui aient régné sur les rivages méotides, près des eaux de l'Euxin, il y vint, à travers les airs, je ne sais quelle Iphigénie. Apportée par les vents, Phœbé, dit-on, lui donna un asile dans son temple, dont elle devint la prêtresse. Déjà depuis de longues années elle prêtait à regret ses mains à un cruel ministère, quand un vaisseau déposa sur nos bords deux jeunes gens. Ils avaient même âge, même amour mutuel : l'un était Oreste, l'autre Pylade; la renommée a conservé leurs noms. On s'empare d'eux et, sans tarder, on les conduit vers le terrible autel de Diane, les mains liées derrière le dos. La prêtresse grecque répand l'eau lustrale sur leurs têtes blondes que va ceindre le sacré bandeau. Tandis qu'elle s'occupait de ces apprêts et cherchait à les prolonger, elle disait aux deux infortunés : « Pardonnez-moi, je suis sans cruauté, et forcée à ces actes plus barbares que le pays même. Ainsi le veulent les usages de ce peuple. Mais vous, d'où êtes-vous venus ici ? où alliez-vous sous de si malheureux auspices? » Leur réponse lui

1. *Trist.*, V, IV, 12; *Ex Ponto*, III, I, 54. — 2. *Trist.*, V, IV, 25.

fait connaître qu'ils sont ses compatriotes. « Il faut, reprend-elle, qu'un de vous deux soit offert en victime à la déesse; l'autre, je le chargerai d'un message pour sa patrie et la mienne. » Pylade veut qu'Oreste parte, Oreste refuse; ils se disputent à qui mourra; c'est là le seul désaccord qui les ait jamais séparés. Tandis que continue cette noble lutte, la prêtresse écrit pour son frère une lettre, et celui qui doit la porter, celui à qui elle la remet, admirez les coups du sort, c'était son frère! C'en est fait : ils s'empressent de ravir la statue de la déesse, et le vaisseau les emporte au loin, à travers la mer immense. Cette merveilleuse amitié est restée, après bien des années, célèbre dans la Scythie [1]. »

Ce morceau, écrit chez les Scythes, équivaut presque à une représentation de la pièce d'Euripide dans le pays barbare où le poëte en a placé la scène. Je ne puis mieux finir que par lui une revue qu'il me serait facile de poursuivre; car jamais n'ont cessé, dans l'antiquité, ces échos de toutes sortes, qui répétaient sur tant de tons divers, en tant d'occasions, en tant de lieux, les accents partis de la scène tragique.

Les arts eux-mêmes, inspirés d'abord par la grandeur d'Homère, par la variété des poëtes cycliques, avaient fait pour ainsi dire de l'épopée, quand naissaient du génie de Phidias ces images divines de Jupiter ou de Minerve qui semblaient ajouter à la religion [2]; quand sous le ciseau de ses maîtres, de ses émules, de ses élèves, se déroulaient sur les frontons et les frises des temples, à Athènes, à Olympie, à Tégée, à Phigalie, dans toute la Grèce, quand étaient reproduits par la peinture, sur leurs murs intérieurs, les combats des Centaures et des Lapithes, la guerre de Thésée et des Amazones, la lutte d'Œnomaüs et de Pélops, la chasse de Calydon [3], le cercle entier des aventures héroïques; quand le pinceau de Polygnote et de Panénus couvrait les murs de la Lesché de Delphes et du Pécile athénien, des mille personnages engagés dans l'action, ou de la prise de Troie, ou de la descente d'Ulysse aux enfers, ou de la

1. *Ex Ponto*, III, II, 43-96. — 2. Quintil., *Inst. orat.*, XII, 10.
3. Pausan., *Att.*, XVII; *Elid.*, X; *Arcad.*, XLV, etc.

bataille de Marathon [1]. Depuis, se réduisant à des compositions de moindre dimension, de proportions plus arrêtées, plus précises, d'une plus sensible unité, d'un mouvement, d'un intérêt passionnés, dramatiques, les arts firent souvent, à l'imitation du théâtre, en concurrence avec lui, de la tragédie. Eschyle, au début d'une pièce sublime dont on doit bien regretter la perte, avait montré l'inconsolable *Niobé*, assise depuis trois jours, la tête voilée, la bouche muette, sur la tombe de ses enfants [2], et de son corps immobile, *couvant* [3], c'était l'énergique expression du grec, toute sa postérité ensevelie. On croirait que Praxitèle, ou Scopas, car dès les temps anciens on hésitait sur l'auteur de cette tragique sculpture, dont Florence possède probablement la copie [4], on croirait, dis-je, que l'un ou l'autre de ces deux artistes entreprit de lutter contre la grande image d'Eschyle, lorsqu'il représenta Niobé, au milieu de ses enfants, de toutes parts frappés, recueillant dans son sein, pour le protéger contre les flèches vengeresses, le dernier, le plus jeune, et par un regard douloureux, désespéré, cherchant à désarmer la main impitoyable des dieux. Le temps nous a également ravi une pièce où Eschyle avait introduit Ajax et Ulysse se disputant les armes d'Achille [5]. Ce sujet, traité tant de fois et sous tant de formes diverses, avant et après le grand tragique [6], fut reproduit par le célèbre peintre Parrhasius, lorsque, dans l'île de Samos, il disputa, sans succès, le prix au non moins célèbre Timanthe. On a conservé le mot par lequel cet artiste, glorieux autant qu'habile, se vengea de sa défaite : « Je plains, dit-il, le sort d'Ajax, une seconde fois vaincu par un adversaire indigne de lui [7]. » Panénus, parmi les peintures dont il

1. Pausan., *Att.*, XV; *Phoc.*, XXV, XXXI; Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 34, 35.
2. Schol. Aristoph., *Ran.*, 922; schol. Æschyl., *Prometh.*, 433; *Æschyl. Vit.*, etc. — 3. Hesych., v. Ἐπώζειν. Voyez God. Hermann., *de Æschyl. Niobe*, 1823; *Opusc.*, 1828, t. III, p. 37. — 4. Plin., *Hist. nat.*, XXXVI, 4; Auson., *Epitaph.*, 28; *Anthol. gr.*, IV, 9.
5. Ὅπλων κρίσις, *Armorum judicium*, Pacuv., Att. fragm. — 6. Voyez plus loin, liv. III, ch. I. — 7. Athen., *Deipn.*, X; Ælian., *Var. hist.*, IX, II; Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 10.

orna le trône sur lequel son frère Phidias avait assis le Jupiter d'Olympie, représenta, encore d'après une pièce aujourd'hui perdue d'Eschyle[1], Hercule venant délivrer *Prométhée* enchaîné sur le Caucase[2]. Aux tragédies de Sophocle on peut rapporter, comme inspirées par elles, d'autres productions de l'art; à son *Térée*, par exemple, pièce alors célèbre[3], dont il ne reste que des fragments, un groupe qu'on voyait à la citadelle d'Athènes, et où l'émule de Phidias, Alcamène, avait exprimé la tragique situation de Progné, recevant dans ses bras Itys au moment où elle médite de se venger d'un époux sur un fils[4]; à son *Philoctète*, qui, demeuré vainqueur des deux ouvrages célèbres où Eschyle et Euripide ont traité le même sujet[5], devait surtout préoccuper l'imagination des artistes, peut-être cette statue de Pythagore de Rhégium, qu'on ne pouvait regarder sans croire ressentir, dit Pline[6], les douleurs du héros boiteux, et ce tableau de Parrhasius, où sa souffrance intérieure était attestée seulement par une larme s'échappant d'un œil enflammé[7]. C'est un vers d'Euripide[8] qui suggéra à Timanthe l'idée tant célébrée[9], de couvrir d'un voile la figure d'Agamemnon dans son pathétique tableau du sacrifice d'Iphigénie. Sculpteurs et peintres, à cette époque, où, nous l'avons dit plus haut, Euripide faisait de l'expression l'objet principal de l'art tragique, s'appliquaient eux-mêmes à exprimer dramatiquement, tragiquement, par la forme, par la couleur, les affections de l'âme. En même temps qu'Euripide le leur enseignait par ses exemples, Socrate leur en donnait le conseil; c'est le sens des discours que Xénophon[10] lui fait tenir à

1. Voyez plus loin, liv. II, ch. IV. — 2. Pausan., *Elid.*, II. — 3. Aristoph., *Av.*, 100. — 4. Pausan., *Att.*, XXIV. Cf. *Ter.* Att. Fragm.; Ovid., *Metam.*, VI, 619 sqq. — 5. Voyez plus loin, liv. II, ch. III. — 6. *Hist. nat.*, XXXIV, 19
7. *Anthol. græc.*, IV, 8. Voyez aussi Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 36, où l'on a proposé de lire, au lieu de *Philiscum*, *Philocteten*. Cf. Plutarch., *de Aud. poet.* — 8. *Iphig. Aulid.*, 1529. — 9. Cic., *Orat.*, XXII; Val. Max., VIII, XI, 6; Quintil., *Inst. orat.*, II, 13; Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 36, etc.
10. *Memorabil.*, III, 10.

deux d'entre eux, à Parrhasius et au statuaire Cliton. Il était naturel qu'ils cherchassent des sujets d'exercice, des occasions de lutte, dans les personnages, les situations déjà rendus par les poëtes tragiques, et popularisés par les succès du théâtre. De là cette statue d'Aristonidas, qui, en mémoire de l'*Athamas* d'Eschyle, ou d'un des deux *Athamas* de Sophocle[1], peut-être aussi de l'ouvrage d'Euripide, auquel l'épouse d'Athamas, la plaintive *Ino*[2], avait donné son nom, voulant représenter, chez le terrible roi d'Orchomène, le repentir qui succède à la fureur, après qu'il a précipité son fils Léarque, s'avisa d'un moyen qui semble assez étranger au caractère, aux procédés de son art, et mêla ensemble l'airain et le fer, afin que la rouille de l'un, sortant à travers le luisant de l'autre, exprimât la rougeur de la honte[3]. De là tant d'autres reproductions en airain, en marbre, par le pinceau surtout, des scènes les plus connues du théâtre tragique (on en trouvera la mention fréquente chez Pausanias, Pline et autres; il serait long et fatigant d'entrer ici dans ce détail), jusqu'à l'époque où Jules César acheta si chèrement, pour en orner le temple de Vénus Génitrix[4], deux morceaux fameux d'un grand artiste du temps, de Timomaque de Byzance, son *Ajax*, sa *Médée*. Timomaque avait encore fait un *Oreste*, une *Iphigénie en Tauride*, qui n'étaient pas d'un moindre prix[5]. Les épigrammes de l'Anthologie grecque, piquantes archives, bien souvent, du génie dramatique des sculpteurs et des peintres de l'antiquité, font ressortir, dans ces ouvrages d'un émule de Sophocle et plus encore d'Euripide, l'exquise vérité de l'expression, et d'une expression qui ne s'attaque pas seulement à une passion, mais, avec une hardiesse nouvelle, entreprend de rendre le combat de deux passions contraires[6]. Parmi ces innombrables statues

1. Voyez Attius, *Atham.*, Fragm. — 2. Hor., *ad Pison.*, 123. — 3. Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 40. — 4. Plin., *Hist. nat.*, VII, 39; XXXV, 9, 40. — 5. Id., *ibid.*, XXXV, 40. Cf. Plutarch., *de Aud. poet.* — 6. *Anthol.*, IV, 6, 8, 9. Cf. Auson., *Epigr.* CXXIX, CXXX. Voyez plus loin, liv. III, ch. I; liv. IV, ch. IV.

dont la victoire avait depuis longtemps rempli les temples, les basiliques, les portiques et les places de Rome, dont les rapines des proconsuls ou le luxe éclairé de quelques amateurs avaient formé dans cette ville de riches galeries, il s'en trouva sans doute bon nombre qui interprétaient aux Romains, mieux encore que les traductions, les imitations de leurs poëtes, les chefs-d'œuvre de la tragédie grecque. Nous connaissons par Properce[1] et par Ovide[2], par les scoliastes d'Horace et de Perse[3], la magnifique décoration de la place où, en l'an de Rome 726, Auguste avait consacré le temple d'Apollon Palatin. Des portiques l'entouraient, formés de colonnes en marbre de Numidie. Devant les colonnes étaient les statues équestres des cinquante fils d'Égyptus; dans leurs intervalles les statues pédestres des cinquante filles de Danaüs, et, auprès d'elles, leur barbare père, l'épée à la main, les nombreux personnages de cette trilogie d'Eschyle que nous représente aujourd'hui sa tragédie des *Suppliantes*[4]. Pline, qui parle assez fréquemment de la collection rassemblée par Asinius Pollion, nous dit qu'on y voyait, parmi d'autres morceaux précieux, un groupe immense d'un seul bloc, apporté de Rhodes. Apollonius et Tauriscus, qui en étaient les auteurs, y avaient reproduit le dénoûment de l'*Antiope* d'Euripide, Zéthus et Amphion attachant l'ennemie, la persécutrice de leur mère, Dircé, à un taureau furieux[5]. C'est ce même monument qui, trouvé sous Paul III, dans les thermes d'Antonin, a passé du palais des Farnèses ses restaurateurs, desquels il a pris son nom de *Taureau Farnèse*, dans le musée de Naples. A d'autres artistes de Rhodes, Agésandre, Polydore, Athénodore, était dû aussi ce groupe de Laocoon et de ses enfants, ornement du palais de Titus, dans les ruines duquel on l'a retrouvé, au temps de Jules II, avec de tels transports d'enthousiasme, et que les vicissitudes de la guerre ont fait voyager, pour sa

1. *Eleg.*, II, XXIII, 1-4. — 2. *Amor.*, II, II, 4-5; *Trist.*, III, I, 60-62. — 3. *Sat*, II, 56. — 4. Voyez livre II, ch. I. — 5. *Hist. nat.*, XXXVI, 4.

plus grande gloire, du Vatican au Louvre, et du Louvre au Vatican. Ce groupe n'est peut-être pas, comme le disait Pline[1], de toutes les productions de la peinture et de la sculpture la plus excellente, mais c'est assurément la plus expressive, la plus tragique, et peut-être remonte-t-il, par l'imitation, de modèle en modèle, à travers la description de Virgile, si toutefois, ce dont on doute[2], elle lui est antérieure, à travers celles de la poésie alexandrine, dont avait pu profiter l'auteur de l'Enéide[3], jusqu'au *Laocoon* de Sophocle. Parmi des tableaux de grands maîtres que regarde, sous un portique de Naples, le héros de Pétrone[4], il en est un que lui explique en vers son compagnon de promenade, poëte communicatif, et qui retrace avec d'autres scènes de la prise de Troie, le sujet si pathétiquement rendu par les sculpteurs rhodiens. Les tableaux dont Lucien a orné cette splendide maison si curieusement décrite dans une des compositions sophistiques de sa jeunesse, offrent, selon son expression[5], des drames en peinture, que Sophocle et plus encore Euripide ont dessinés d'avance : un Oreste tuant Égisthe près du cadavre de Clytemnestre déjà immolée, et, par ce dernier acte de justice, seul offert aux spectateurs, effaçant en partie l'idée de son parricide[6]; une Andromède, regardant avec effroi et non sans mélange de pudeur virginale, Persée qui combat pour sa délivrance et va la conquérir[7]; une Médée, comme celle de Timomaque, le poignard levé sur ses enfants qui lui sourient[8]. Il y a beaucoup de tableaux de ce genre, parmi ceux que se sont également complu à décrire les deux Philostrates[9], qui citent quelquefois à ce propos Sophocle et Euripide, et, sans remonter si haut, auraient pu trouver des autorités dans leur famille; ils avaient pour père et pour grand-oncle un sophiste du même nom, que ses quarante-trois tragédies, sans parler de ses trois livres

1. *Hist. nat.*, XXXVI, 4. — 2. Voyez Lessing, *Laocoon.* — 3. Voyez Heyne, *Excurs.* V, VI *ad Æn.*, II. — 4. *Satir.*, LXXXIX. — 5. *De Œco*, XXIII. — 6. Voyez plus loin, liv. III, ch. VII. — 7. Voyez plus haut, p. 135. — 8. Voyez plus loin, liv. IV, ch. IV. — 9. *Imagines.*

sur la tragédie[1], nous commandent d'ajouter, par forme de supplément, à notre liste de poëtes tragiques. Callistrate, sophiste d'époque inconnue, dont on joint ordinairement les statues[2] aux tableaux des Philostrates, se souvient aussi d'Euripide, à l'occasion d'une figure où nous retrouvons encore la *Médée* de ce poëte, avec ce conflit tumultueux de passions contraires, proposé par lui comme un problème à l'émulation des arts. Il est bien vrai qu'on peut justement soupçonner et statues et tableaux d'être des ouvrages imaginaires, dans la description desquels s'est jouée, faute de sujets plus sérieux, la fantaisie de ces écrivains. Mais, dans leurs inventions, ils se sont certainement conformés aux habitudes de composition des artistes leurs contemporains. Nous le savons par tout ce que nous a rendu, et nous rend encore, de la peinture, de la sculpture antiques, à l'époque romaine, le sol de l'Italie; et, sans en recueillir les preuves, ce qui serait infini, dans les galeries qui se sont formées par toute l'Europe de ces précieux débris, dans les recueils qui les ont reproduits par le dessin et expliqués par la science archéologique, nous en trouvons de suffisantes dans le livret seul de notre Musée. Là nous rencontrons encore Sophocle et Euripide dans des bas-reliefs qui nous offrent tantôt une scène détachée, comme par exemple celle d'*Oreste* vengeant son père, d'*Antiope* réconciliant ses fils[3]; tantôt se déroulant sur les faces d'un sarcophage, des drames entiers, distribués comme par actes, selon la division romaine, toute la fable de *Méléagre*, d'*Hippolyte*, de l'*Iphigénie en Tauride*, de l'éternelle *Médée*[4]. Des représentations de ce genre ne sont pas rares dans ce qui s'est conservé et se retrouve chaque jour des produits si nombreux de la toreutique, de la plastique, de la céramique chez les anciens. Or, au

1. Suid., v. Φιλόστρατος. — 2. *Expositiones*.
3. Si ce n'est pas plutôt, selon une autre interprétation, Eurydice, entre Orphée qui la perd une seconde fois et Mercure qui la reprend. Voyez Guignaut, *Religions de l'antiquité*, t. IV, 1re part., p. 328; IIe part., pl. CCLIII.
4. Voyez nos 16, 212, 219, 270, 388, 478 du Musée des Antiques.

nombre de celles qui se voient si délicatement, si élégamment tracées sur les vases peints de l'Étrurie, il y en a qui semblent bien anciennes, qu'on peut supposer à peu près contemporaines de ce qu'elles expriment. La Grèce, qui avait envoyé aux Étrusques, à la suite de Démarate, le père du premier Tarquin, ces artistes au nom symbolique, Euchir et Eugramme, en qui se personnifie l'art de mouler et de peindre l'argile[1], les fournit ensuite, pour l'exercice de cet art, en abondance, de sujets empruntés à sa poésie épique et dramatique, et, par cette voie, la tragédie grecque, que Rome devait ignorer longtemps, s'approcha d'elle bien avant l'époque où le consul M. Livius Salinator l'y amena de Tarente, avec son captif Andronicus. Peut-être même s'était-elle déjà montrée, ou se montra-t-elle plus tard sur la scène des Étrusques, qui eut, nous le savons par Varron[2], mais il ne nous apprend pas en quel temps, des tragédies, des poëtes tragiques, dont un nommé Volnius.

Nous voilà revenus, par un long détour, au théâtre. Qui nous y fera suivre jusque dans le moyen âge la trace de la tragédie grecque? Ce sera la pantomime, le dernier spectacle, le dernier drame du monde ancien, qui enchanta si longtemps et Rome, et Byzance, et toutes les villes occidentales, orientales qui relevaient d'elles; la pantomime, qu'au VIe siècle de notre ère le ministre de Théodoric, Cassiodore, s'occupait de relever, par ses règlements, avec autant de sollicitude que les autres ruines de la civilisation romaine et de l'administration impériale[3]. Cette poésie, au muet langage, comme disait Simonide[4], n'avait pas été étrangère à l'art dramatique des Grecs; elle l'avait même précédé, sous un autre nom, celui qui désignait la danse dans ces espèces de représentations lyriques dont il était sorti : le tétramètre trochaïque, mètre orchestique, dit Aristote[5], avait été long-

1. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 43. — 2. *De Ling. lat.*, V, 55. — 3. Cassiod., *Epist.*, I, 20; IV, 51. — 4. Plutarch., *Sympos.*, IX, 15. — 5. *Poet.*, IV. Cf. *Problem.*, XIX, XXXI.

temps, par cette raison, celui de la tragédie; les antiques fondateurs de l'art tragique, Thespis, Pratinas, Cratinus, Phrynichus, par l'attention particulière qu'ils avaient donnée, comme auteurs, comme chefs de troupe et acteurs, à l'accompagnement mimique de leurs œuvres, avaient mérité ce même nom d'orchestiques[1]; enfin, s'il en faut croire une anecdote piquante d'Élien[2], l'un d'eux, Phrynichus, avait été élu général au théâtre même, pour les vers de tragédie, dont le rhythme militaire convenait aux mouvements de la danse pyrrhique. Aristophane s'égaye quelquefois sur les agréments un peu grossiers, les grâces un peu rudes de leurs gestes et même de leurs pas, dont on pourrait presque, au besoin, retrouver le dessin dans ses vers[3]; une autre fois, descendant jusqu'à ses contemporains, et jouant sur le nom de Carcinus, il représente follement toute cette famille dramatique de poëtes et de danseurs[4], sous la figure bouffonne d'un ballet de crabes[5]. Dans l'intervalle, l'art orchestique n'avait pas été négligé, il s'en faut bien, par les maîtres de la scène. Eschyle l'avait pratiqué et y avait lui-même exercé ses acteurs[6], dont l'un qu'on peut regarder comme son disciple en ce genre, Télestès, y avait excellé, au point que, dans la tragédie des *Sept chefs*, ses gestes rendaient visibles aux yeux les tableaux si vifs retracés par les vers du poëte[7]. Sophocle, qui, dans la fleur de son adolescence, l'éclat de sa beauté, avait dansé autour du trophée de Salamine, n'avait pas dédaigné, plus tard, de faire son rôle parmi les jeunes compagnes de sa *Nausicaa*, qu'une scène naïve et familière représentait jouant ensemble à la balle comme dans l'*Odyssée*, et sans doute avec cette grâce, cette harmonie de mouvements que les

1. Athen., *Deipn.* I. (Voyez plus haut p. 6, note 1re.) Cf. Plutarch., *Sympos.*, VIII, 9. — 2. *Var. hist.*, III, 8. (Voyez plus haut, p. 91.) — 3. *Vesp.*, 1512 sqq. — 4. Voyez plus haut, page 99 sq.

5. *Vesp.*, 1523 sqq. Par une erreur bouffonne, Dalechamps a fait d'un crabe, dont il est question chez Athénée, XV, le poëte Carcinus. Voyez Valcken, *ad Euripid. Phœniss.*, 815. Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. Ier, p. 512, attribue à Meursius et à Gesner la même inadvertance.

6. Aristoph., *Ran.*; Athen., *Deipn.*, I. — 7. Athen., *ibid.*

Grecs, artistes en tout, mêlaient à cet exercice, et dont Athénée a emprunté à leurs poëtes de si agréables peintures[1]. La danse, le geste, l'expression mimique occupaient donc, chez les Grecs, une place fort importante dans les représentations théâtrales. Aristote leur en accorde une dans sa *Poétique* : seulement il semble les attribuer spécialement à la partie la plus musicale et la plus rhythmique du drame, c'est-à-dire au chœur[2]. Les Romains, qui avaient pour la danse et pour cette gesticulation animée qui en dépend, et qu'on n'en distinguait point, une passion peu digne de leur gravité, dont s'indignait Scipion Émilien[3], en avaient fait de fort bonne heure l'élément principal du spectacle tragique et comique. Dès le temps de Livius Andronicus[4], ils en étaient venus, dans certains morceaux d'élite, qui, détachés du dialogue et soutenus d'un accompagnement plus musical, s'appelaient *cantica*, à séparer les gestes des paroles prononcées, à la place de l'acteur, par un chanteur placé, pour cela, près du joueur de flûte. Leur Roscius excellait par l'action; ils en parlaient, comme ils parlèrent depuis des pantomimes[5], et il ne lui manquait, pour mériter complétement ce nom, que de renoncer complétement, comme les pantomimes, à la parole. Ce que n'avait pas fait Roscius, Pylade et Bathylle le firent au temps d'Auguste, et après eux, les Hylas, les Mnester, les Pâris, toute cette longue suite de comédiens du même genre, qui avaient, dit Sénèque[6], leurs écoles, leurs maisons, leurs clients, et dont l'histoire des Césars, qui est souvent la leur, dont les épigrammes flatteuses des Anthologies grecque et latine, nous ont conservé tous les noms, jusqu'à celui de la danseuse Helladia, qui se faisait homme comme les autres se faisaient femmes, et à laquelle Byzance, qui lui vit danser le rôle d'Hector, éleva des statues. Les témoignages de l'antiquité sont una-

1. *Odyss.*, VI, 100; Athen., *Deipn.*, I. — 2. Arist., *Poet.*, I. — 3. Macrob., II, 10; Cf. Sallust., *Cat.*, XXV; Hor., *Od.*, III, VI, 21. — 4. Tit. Liv., VII, I, 2; Val. Max., IV, 2. — 5. Voyez Cic., *pro Archia*, VIII, XVII; *de Orat.*, III, 26, 102, etc. — 6. Senec., *Nat. Quæst.*, VII, 32.

nimes dans ce qu'ils nous disent de vraiment merveilleux sur l'art des pantomimes, qui, justifiant leur nom, suffisaient, par l'éloquente vérité de leurs attitudes et de leurs gestes, à l'expression de tous les sentiments et de toutes les idées; qui, passant par les rôles divers d'une même pièce, faisaient à eux seuls l'office d'une troupe entière [1] : car ce ne fut qu'assez tard, à ce qu'il semble, que dans les représentations des pantomimes chaque personnage eut son représentant [2]. On sait avec quelle passion emportée, effrénée jusqu'au scandale, les Romains de l'empire, dans leur sensualité, s'attachèrent à cette poésie du corps, la seule qui leur restât et dont ils fussent dignes. Qu'était devenue l'autre cependant? Quelque chose de bien humble, de bien subalterne, le programme, le livret de la pantomime. Stace vendait, pour vivre, au pantomime Pâris les prémices de son *Agavé* [3]. Euripide, Sophocle, Eschyle, ne vivaient non plus, j'entends de la vie des poëtes, que par la grâce des histrions qui voulaient bien *danser* leurs vers, dans ce temps où on *dansait* toutes choses, jusqu'aux récits de l'épopée, jusqu'aux plaidoyers et aux panégyriques [4]. C'est par cette dernière traduction que finissait la tragédie grecque [5], traduction plus fidèle que bien d'autres, quoique cependant, réduite à un seul genre d'expression qu'il lui fallait souvent forcer pour se faire entendre, elle ne pût échapper elle-même à l'exagération. Pylade, jouant *Hercule furieux*, lançait des flèches sur le peuple, et il répéta impunément cet insolent jeu de théâtre dans l'appartement d'Auguste, qui ne trouva pas mauvais que l'acteur en usât avec lui sans cérémonie, comme avec le peuple [6]. Un autre comédien,

1. Manil., *Astron.*, V, 476; Lucian., *de Saltat.*, LXVI, etc. — 2. Apul., *Metam.*, X. — 3. Juven., *Sat.*, VII, 87. — 4. Suet., *Ner.*, LIV; Plin., *Panegyr. Traj.*, LIV, etc.

5. C'est ce que dit des *Trachiniennes* de Sophocle, Arnobe, *Adv. nation.*, IV, 35; des *Troyennes* et de l'*Ion* d'Euripide une inscription en l'honneur d'un pantomime du nom de Pylade, peut-être du fameux Pylade, qui avait, à ce qu'il semble, introduit sur la scène mimique ces deux tragédies. Voyez Orelli, *Inscript. lat. select.*, t. I, p. 460, n° 2629.

6. Macrob., *Sat.*, II, 7.

dont Lucien raconte, avec sa grâce ordinaire, la plaisante histoire [1], représenta de même, plus qu'au naturel, la folie d'*Ajax*. On le vit tout à coup déchirer les vêtements du batteur de mesure, troublé, à l'improviste, dans l'exercice de ses modestes fonctions, arracher la flûte du musicien étonné et la briser sur la tête d'Ulysse, encore tout orgueilleux de sa victoire, puis, s'élançant dans l'orchestre, aller s'asseoir entre deux graves consulaires, peu charmés de cette incartade tragique, et qui craignaient fort d'être traités par le terrible acteur comme dans la pièce de Sophocle *Ajax porte-fouet* traite les troupeaux de l'armée. La tragédie grecque, on le voit, retrouvait quelquefois chez les pantomimes de nouveaux Sénèques.

Sortons du théâtre, et arrêtons-nous, en passant, dans cette société nouvelle, qui anathématisait en lui tous les désordres du monde ancien, dont il était le commun réceptacle. Là encore nous rencontrons la tragédie grecque et Euripide, dont Apollinaire d'Alexandrie [2], dont Grégoire de Nazianze, ou l'auteur quel qu'il soit de cette *Passion du Christ* qui nous est venue sous son nom, dérobaient les formes, les vers même, pour les tourner, avec un zèle ingénieux, à la louange des croyances proscrites, en dépit, dit-on, de la jalouse intolérance de Julien, qui en interdisait l'étude aux chrétiens. Ainsi plus d'une fois se bâtirent, avec les débris des temples du paganisme, les églises de la religion naissante. Dans l'ouvrage attribué à Grégoire de Nazianze, Hécube, Andromaque, Médée même, prêtent l'expression de leurs douleurs maternelles à la douleur inouïe de la mère d'un Dieu fait homme, qui, tandis que son fils succombe comme les hommes à la mort, succombe elle-même, malgré sa foi, à la douleur humaine. La tragédie grecque pouvait fournir aux pieux larcins du saint auteur des traits mieux en rapport avec le caractère d'un tel sujet, dans le drame

1. *De Saltat.*, LXXXIII. — 2. Sozom., V, 18, etc. Cf. Fabric., *Biblioth. græc.*, t. II, p. 285, Harles.

sublime de *Prométhée*, où Tertullien apercevait une image confuse du mystère de la rédemption[1]. Au reste, l'industrie d'un poëte érudit, qui assemble laborieusement les pièces au moins profanes, parfois païennes, de son centon chrétien, les préoccupations d'un théologien, jaloux d'expliquer le dogme autant que d'intéresser à l'histoire de son merveilleux établissement, beaucoup d'incohérences, de contradictions, de longueurs et de redites souvent textuelles, refroidissent cet ouvrage, dans lequel cependant l'écrivain se maintient, en plus d'un endroit, assez heureusement, au niveau du pathétique d'Euripide, et, chose plus difficile, de celui des Ecritures. Ce n'est point un drame que cette *Passion;* c'est un dialogue continu, sans entr'actes, sans divisions d'aucune espèce, où les journées se succèdent, où la scène se déplace, sans qu'on en avertisse, par le seul travail de l'imagination du lecteur[2]. Il en était ainsi dans un autre drame, ou plutôt dans un autre ouvrage de forme dramatique, composé, non pas sur un sujet du Nouveau, mais de l'Ancien Testament, non pas par un chrétien, mais par un juif, à une époque fort antérieure, puisque quelques-uns des fragments qui nous en restent ont été transcrits, avant Eu-

1. Tertull., *advers. Marcion.*, I, I. Cf. *Apologet.*, XVIII.

2. Voyez sur cet ouvrage dans le *Journal des Savants*, janvier et mai 1849, p. 12, 275 et suiv., les intéressants articles où M. Charles Magnin en fait connaître, par des analyses et des traductions, le caractère, et rapportant les opinions si nombreuses et si diverses qui le retirent ou le maintiennent, par des raisons tantôt théologiques, tantôt littéraires, à saint Grégoire de Nazianze, les accorde toutes au moyen de cette opinion nouvelle, que le Χριστὸς πάσχων, tel qu'il nous est parvenu, est un amalgame assez indigeste de deux ou trois drames ou fragments de drames écrits entre le IVe et le VIIIe siècle et cousus fort négligemment ensemble par un lettré du Bas-Empire. Il n'est pas éloigné de croire que la plus ancienne des pièces ainsi réunies est l'œuvre de saint Grégoire de Nazianze, soit lors de sa retraite à Azianze, soit pendant son épiscopat à Nazianze et à Constantinople, soit même, et cela lui paraît le plus probable, au temps de ses études à Athènes et de sa préparation au sacerdoce. Il n'admet point du reste qu'il ait voulu, par cette composition de sujet religieux et de forme profane, éluder une loi de Julien qui interdisait aux chrétiens l'étude et la lecture des poëtes païens, loi dont il conteste la réalité. Il n'y cherche pas d'autre intention que celle qui, selon le saint auteur lui-

sèbe[1] et Eustathe[2], par saint Clément d'Alexandrie[3], à la fin du IIe siècle, ou tout au plus au commencement du IIIe, et que des conjectures en ont fait vivre l'auteur dans les temps qui ont précédé la venue de Jésus-Christ, l'ont même donné pour un des Septante. Cet auteur, nommé Ézéchiel, était peut-être un de ces juifs hellénistes qu'on a soupçonnés d'avoir, ainsi que les chrétiens, glissé dans les ouvrages dramatiques des Grecs certains passages étrangers et même contraires aux idées du polythéisme, et qui sembleraient, chez des poëtes païens, une révélation du Dieu de Moïse et de Jésus-Christ, si le langage ne déposait de la fraude religieuse qui les leur a prêtés[4]. Dans l'ouvrage d'Ézéchiel, auquel peut-être on peut donner pour antécédent la tragédie de *Suzanne*[5], composée du temps d'Auguste, par Nicolas de Damas, une suite de scènes assez grossièrement imitées, quant au mètre, quant au style, quant à certains détails de composition, de la tragédie grecque, retraçait dramatiquement ce que raconte l'Exode, la sortie du peuple de Dieu hors de l'Égypte, et son long voyage vers la terre promise, sous la conduite de Moïse. Nous avons en entier la scène où Moïse lui-même, chargé du prologue, comme les personnages *protatiques* d'Euripide, reprenait les choses à leur origine, c'est-à-dire à l'émigration de Jacob et de sa famille, et, après un long détail de l'histoire des Hébreux et de la sienne, faisait enfin connaître son arrivée au pays de Madian. Nous

même (Carm. XXX, εἰς τὰ ἔμμετρα, Oper., t. II, p. 900 sqq.) lui avait inspiré tant et de si diverses poésies, celle de prêter à la vérité les séductions par lesquelles les païens attiraient au mensonge. Il lui paraît évident que la partie du Χριστὸς πάσχων qu'on peut attribuer à saint Grégoire de Nazianze n'a pu être écrite pour la scène; mais il n'oserait de même affirmer que les parties qu'on y a jointes et dont la forme est plus dramatique, que ces pièces écrites probablement dans des monastères, au VIe et au VIIIe siècle, n'y ont pas été représentées.

1. *Præparat. evang.*, IX, 28, 29. — 2. *Ad Hexameron.* — 3. *Strom.*, I. Voyez Huet, *Demonstrat. evang.*, IV, II, 24; Bayle, art. *Ézéchiel.*

4. Voyez Bœckh, *Græc. trag. princip.*, XII. — 5. Σωσαννίς ou Σοσάννης; Eustath., *ad Dionys. perieg.*, 976. Cf. Nic. Damasc., *De vita sua*, inter ejusdem *excerpta*, éd. de J. C. Orelli, Leips., 1814, t. I, page 4.

sublime de *Prométhée*, où Tertullien apercevait une image confuse du mystère de la rédemption[1]. Au reste, l'industrie d'un poëte érudit, qui assemble laborieusement les pièces au moins profanes, parfois païennes, de son centon chrétien, les préoccupations d'un théologien, jaloux d'expliquer le dogme autant que d'intéresser à l'histoire de son merveilleux établissement, beaucoup d'incohérences, de contradictions, de longueurs et de redites souvent textuelles, refroidissent cet ouvrage, dans lequel cependant l'écrivain se maintient, en plus d'un endroit, assez heureusement, au niveau du pathétique d'Euripide, et, chose plus difficile, de celui des Écritures. Ce n'est point un drame que cette *Passion;* c'est un dialogue continu, sans entr'actes, sans divisions d'aucune espèce, où les journées se succèdent, où la scène se déplace, sans qu'on en avertisse, par le seul travail de l'imagination du lecteur[2]. Il en était ainsi dans un autre drame, ou plutôt dans un autre ouvrage de forme dramatique, composé, non pas sur un sujet du Nouveau, mais de l'Ancien Testament, non pas par un chrétien, mais par un juif, à une époque fort antérieure, puisque quelques-uns des fragments qui nous en restent ont été transcrits, avant Eusèbe[4] et Eustathe[2], par saint Clément d'Alexandrie[3], à la fin du IIe siècle, ou tout au plus au commencement du IIIe, et que des conjectures en ont fait vivre l'auteur dans les temps qui ont précédé la venue de Jésus-Christ, l'ont même donné pour un des Septante. Cet auteur, nommé Ézéchiel, était peut-être un de ces juifs hellénistes qu'on a soupçonnés d'avoir, ainsi que les chrétiens, glissé dans les ouvrages dramatiques des Grecs certains passages étrangers et même contraires aux idées du polythéisme, et qui sembleraient, chez des poëtes païens, une révélation du Dieu de Moïse et de Jésus-Christ, si le langage ne déposait de la fraude religieuse qui les leur a prêtés[4]. Dans l'ouvrage d'Ézéchiel, auquel peut-être on peut donner pour antécédent la tragédie de *Suzanne*[5], composée du temps d'Auguste, par Nicolas de Damas, une suite de scènes assez grossièrement imitées, quant au mètre, quant au style, quant à certains détails de composition, de la tragédie grecque, retraçait dramatiquement ce que raconte l'Exode, la sortie du peuple de Dieu hors de l'Égypte, et son long voyage vers la terre promise, sous la conduite de Moïse. Nous avons en entier la scène où Moïse lui-même, chargé du prologue, comme les personnages *protatiques* d'Euripide, reprenait les choses à leur origine, c'est-à-dire à l'émigration de Jacob et de sa famille, et, après un long détail de l'histoire des Hébreux et de la sienne, faisait enfin connaître son arrivée au pays de Madian. Nous

1. Tertull., *advers. Marcion.*, I, 1. Cf. *Apologet.*, XVIII.

2. Voyez sur cet ouvrage dans le *Journal des Savants*, janvier et mai 1849, p. 12, 275 et suiv., les intéressants articles où M. Charles Magnin en fait connaître, par des analyses et des traductions, le caractère, et rapportant les opinions si nombreuses et si diverses qui le retirent ou le maintiennent, par des raisons tantôt théologiques, tantôt littéraires, à saint Grégoire de Nazianze, les accorde toutes au moyen de cette opinion nouvelle, que le Χριστός πάσχων, tel qu'il nous est parvenu, est un amalgame assez indigeste de deux ou trois drames ou fragments de drames écrits entre le IVe et le VIIIe siècle et cousus fort négligemment ensemble par un lettré du Bas-Empire. Il n'est pas éloigné de croire que la plus ancienne des pièces ainsi réunies est l'œuvre de saint Grégoire de Nazianze, soit lors de sa retraite à Azianze, soit pendant son épiscopat à Nazianze et à Constantinople, soit même, et cela lui paraît le plus probable, au temps de ses études à Athènes et de sa préparation au sacerdoce. Il n'admet point du reste qu'il ait voulu, par cette composition de sujet religieux et de forme profane, éluder une loi de Julien qui interdisait aux chrétiens l'étude et la lecture des poëtes païens, loi dont il conteste la réalité. Il n'y cherche pas d'autre intention que celle qui, selon le saint auteur lui-même (Carm. XXX, εἰς τὰ ἔμμετρα, Oper., t. II, p. 900 sqq.) lui avait inspiré tant et de si diverses poésies, celle de prêter à la vérité les séductions par lesquelles les païens attiraient au mensonge. Il lui paraît évident que la partie du Χριστός πάσχων qu'on peut attribuer à saint Grégoire de Nazianze n'a pu être écrite pour la scène; mais il n'oserait de même affirmer que les parties qu'on y a jointes et dont la forme est plus dramatique, que ces pièces écrites probablement dans des monastères, au VIe et au VIIIe siècle, n'y ont pas été représentées.

1. *Præparat. evang.*, IX, 28, 29. — 2. *Ad Hexameron.* — 3. *Strom.*, I. Voyez Huet, *Demonstrat. evang.*, IV, II, 24; Bayle, art. *Ézéchiel.*

4. Voyez Bœckh, *Græc. trag. princip.*, XII. — 5. Σωσανίς ou Σοσάννης; Eustath., *ad Dionys. perieg.*, 976. Cf. Nic. Damasc., *De vita sua*, inter ejusdem *excerpta*, éd. de J. C. Orelli, Leips., 1814, t. I, page 4.

avons en partie celles où il était représenté rencontrant les filles de Raguel, consultant son beau-père sur un songe prophétique qui lui annonçait sa mission, conversant avec la voix divine du buisson ardent; celle où un Égyptien, échappé au naufrage de Pharaon et de son armée dans les eaux subitement rapprochées de la mer Rouge, apportait la nouvelle de la miraculeuse évasion; celle enfin où les éclaireurs de Moïse venaient lui faire d'assez longues descriptions des douze fontaines et des soixante-dix palmiers d'Élim, indiqués si succinctement par l'Ecriture[1], et aussi de ce qui ne s'y voit nulle part, du fabuleux oiseau de l'Arabie[2]. Cette analyse montre assez que la *Sortie d'Égypte* d'Ézéchiel, comme la *Passion* de Grégoire, simples récits en dialogues, n'étaient point destinées à la scène[3]. A cela près, et sauf l'élégance empruntée qui distingue le second des deux ouvrages du premier, ils n'étaient pas l'un et l'autre sans ressemblance avec ces *mystères*, ces chroniques par lesquelles devait recommencer assez péniblement le théâtre chez les modernes, avant que le génie des Grecs leur fût venu en aide.

Au XVe siècle reparaît enfin en Italie, après une trop longue éclipse, ce brillant génie, d'abord dans les manuscrits sauvés de Constantinople conquise ou achetés

1. *Exod.*, XV, 27.
2. Voyez *Ezechielis tragici judaicarum tragœdiarum poetæ Exagoge, seu eductio Hebræorum, græce, ex libro IX Eusebii de Præparat. evang. et seorsim latinis versibus expressa et notis illustrata per Fed. Morellum*, Paris, e typogr. Steph. Prevosteau, 1590. Voyez aussi l'édition critique qu'a donnée récemment de ces fragments ainsi que du Χριστὸς πάσχων, dans ses *Christianorum poetarum reliquiæ dramaticæ*, M. F. Dübner (*Scrip. græc. biblioth.*, *Eurip.*, t. II, F. Didot, 1846).
3. M. Ch. Magnin pense que la *Sortie d'Égypte* a pu être représentée sur ces nombreux théâtres élevés en Judée par Hérode, et où un des familiers de ce prince, Nicolas de Damas, avait donné avec succès des comédies et des tragédies, dont sa *Suzanne* rappelée plus haut. Voyez l'article du *Journal des Savants*, avril 1848, p. 193 et suiv., où M. Ch. Magnin a discuté savamment et judicieusement les questions relatives à la date d'Ezéchiel, au caractère et à la représentation de son drame, accompagnant cette dissertation d'une fidèle et élégante traduction des fragments de l'Ἐξαγωγή.

par les Médicis, puis dans les premiers monuments de l'art des Alde et du savoir des Lascaris, qui devaient en répandre les chefs-d'œuvre dans toute l'Europe lettrée. Bientôt il se montre sur ces doctes scènes que lui consacre pieusement l'érudition dans les colléges, dans les académies, quelquefois à la cour des princes. Pour n'en citer qu'un exemple, le plus mémorable de tous, ce fut par une représentation de l'*Œdipe roi*, ou du moins de la traduction fidèle qu'en avait faite un noble vénitien, Orsalto Giustiniano, qu'en 1585 les académiciens de Vicence inaugurèrent le fameux théâtre olympique, ouvrage de Palladio. Au dénoûment parut, dans le rôle principal, le poëte Louis Grotto, à qui sa cécité avait fait donner le nom de *Cieco d'Adria* : comme cet acteur de l'antiquité qui, dans le rôle d'*Électre*, avait versé sur l'urne de son propre fils des larmes véritables[1], il exprima de même, au naturel, les douleurs de l'aveugle thébain[2]. Il est bien vrai que, près d'un siècle auparavant l'*Hippolyte* de Sénèque, ce Sophocle d'une scène dépravée, avait obtenu à Rome un honneur tout semblable, joué de même par un homme illustre, le savant Inghirami, qui représenta Phèdre et en garda le nom[3]; de plus, joué dans son texte original, comme l'étaient quelquefois, à cette époque, non-seulement en Italie, mais en France, en Allemagne, en Angleterre, les productions bonnes ou mauvaises, mais également révérées, à titre d'anciennes, de la muse latine. Sénèque fut, avant les tragiques grecs, le maître des modernes; c'était lui, pour se borner à ce seul exemple[4], qu'imitait déjà au XIVe siècle l'Italien Mussato; et, lorsque, après l'*Orfeo* de

1. A. Gell., VII, 5. Voyez plus haut, p. 112, 117.
2. Voyez Riccoboni, *Hist. du théât. italien*, t. I, p. 113; Ginguené, *Hist. litt. d'Italie*, part. II, 20, qui renvoie à Angelo Ingegnari, dans son traité *della Poesia rappresentativa*, à Tiraboschi, *Stor. della letter. ital.*, t. VII, part. III, p. 135.
3. Voyez Ginguené, *Hist. litt. d'Italie*, part. II, 29.
4. Voyez sur une *Clytemnestre* écrite au moyen âge, on ne sait à quelle date, dans la langue de Sophocle, mais dans le goût de Sénèque, ce qui est dit plus loin, liv. II, ch. v, note 1.

Politien, représenté à Mantoue en 1472[1], au XVe et au XVIe siècle, l'Italie eut enfin adopté de meilleurs modèles, il ne devint point tout à fait étranger au théâtre d'emprunt, tantôt grec, tantôt latin, de Trissino, de Rucellai, de Martelli, d'Alamanni, de Giraldi Cintio, de Dolce, faibles introducteurs, sur la scène italienne, de la forme antique, de cette forme qu'appliquait alors plus heureusement à un sujet moderne, dans son Inès de Castro, où se retrouve véritablement quelque chose de la gravité et de l'élévation morales, de l'élégance passionnée, de l'expression pathétique d'Euripide, le portugais Antonio Ferreira[2]. En Italie, à cette double influence et des Grecs et de Sénèque[3], s'en joignirent deux autres, également contradictoires : celle de la Poétique d'Aristote, avec la sévérité de ses lois, encore accrue par la rigueur judaïque du commentaire et de la jurisprudence ; celle du roman moderne, avec la complication et le libre mouvement de ses aventures. Elles contribuèrent à la formation lente et laborieuse de cette tragédie de caractère indécis, qui put surprendre des succès de vogue, mais ne laissa point de souvenir et, jusqu'à la *Mérope* de Maffei, sembla frappée d'impuissance.

Il n'en fut pas de même de la nôtre, formée cependant des mêmes éléments, par Jodelle d'abord, qui, en 1552, remonta jusqu'au bouc de Thespis, et certainement plus haut que ses vers[4] ; ensuite par Garnier, qui, vers la fin de ce siècle, mêla Sénèque avec Sophocle et Euripide,

1. Voyez Tiraboschi, *Lettera al P. Affo*, 1775. Cf. Bonafous, *de Angeli Politiani vita et operibus*, Paris, 1845, c. VII, p. 44 et suiv.

2. Voyez les fragments que M. Sané, à la suite de sa *Grammaire portugaise*, M. Sismondi dans son ouvrage sur la *Littérature du Midi*, M. Raynouard, *Journal des Savants*, juillet 1823, p. 424, ont donnés de cette pièce, regardée comme la première tragédie régulière qui ait paru en Europe après la *Sophonisbe* du Trissin. Voyez aussi l'élégante traduction qu'en a publiée, en 1835, dans le *Théâtre européen*, M. Ferdinand Denis.

3. Cette prédilection pour les exemples de Sénèque est un des faits qui ressortent des recherches curieuses de M. A. Chassang sur les *Essais dramatiques imités de l'antiquité au XIVe et au XVe siècle*, Paris, 1852.

4. Voyez plus haut, p. 20.

dont la simplicité n'eût peut-être pas suffi à relever un style jusque-là si bas et si rampant ; enfin, au commencement du siècle suivant, par Mairet et Rotrou, qui, effaçant la trace grossière de ce mélange, s'efforcèrent en même temps de concilier avec les règles aristotéliques les libertés espagnoles dont avait abusé Hardy. Quand, par ce long travail préparatoire, notre forme tragique eut été, en quelque sorte, assemblée pièce à pièce, à peu près comme chez les Italiens, et probablement à leur exemple, il nous vint ce qui leur avait manqué, des génies originaux, qui donnèrent à une machine inerte le mouvement et la vie. Corneille, Racine, Voltaire, leurs noms suffisent désormais pour les caractériser, créèrent une tragédie qu'on a pu justement nommer française, et qui paraît telle même chez Métastase et Alfieri, nos imitateurs, nos continuateurs, à leur insu, et malgré eux quelquefois ; car ils ont poussé à bout, l'un cette tendresse de sentiments, l'autre cette régularité un peu contrainte qu'on nous reproche ; ils semblent être l'Épicure et le Zénon de notre système. La tragédie française, par son unité féconde, ses proportions harmonieuses, sa vérité choisie, son expression contenue, sa simplicité élégante et noble, se rattache visiblement à la pratique et à la théorie des Grecs ; elle est bien réellement fille de leur tragédie ; mais, plus belle peut-être qu'une mère si belle, elle paraît l'emporter par plus d'étendue, de mouvement, d'éclat, d'intérêt, par un plus savant artifice de composition, par une exécution poétique plus parfaite, par une étude plus curieuse, plus complète du cœur humain. Ces mérites, qui font son originalité, et par lesquels il ne faut pas lui reprocher trop sévèrement d'avoir dénaturé les sujets qu'elle empruntait à l'antiquité, elle les doit à l'inspiration toute moderne d'autres passions, d'autres mœurs, d'un nouvel état social. Par là elle est sœur aussi de ce drame qu'elle a renié et qui la renie à son tour, drame qui n'a rien de grec, il est vrai ; qui est sorti tout entier de la complication et de l'incohérence du moyen âge, telles que les retracent ses longues chroniques, du mé-

lange et de la contradiction profonde des deux natures distinguées en nous par le christianisme ; à qui rien ne pouvait offrir le modèle de la régularité, de la simplicité ; par qui ne sont point séparés les éléments divers de l'humanité pour former des genres à part ; qui les confond, au contraire, et reproduit la vie avec tous ses contrastes, le beau et le laid, le noble et le trivial, le sérieux et le bouffon ; qui ne personnifie point les passions dans les types abstraits d'une beauté idéale, mais les laisse, dans les individus complexes qu'il exprime, à leurs disparates naturelles ; qui ne les saisit pas non plus dans ces crises décisives où elles se dévoilent tout à coup, mais préfère les suivre dans tous les accidents de leur histoire : drame colossal, drame sans limites, à la scène toujours changeante, aux personnages toujours nouveaux, tumultueux, heurté, dissonant ; qui a cependant lui-même son unité, ses règles, ses effets propres ; en Espagne, de l'intérêt le plus romanesque et du coloris le plus poétique ; en Angleterre, profondément moral ; marqué dans les compositions plus artificielles des Allemands d'un sens à la fois historique et philosophique ; drame enfin, qui a trouvé sa plus complète expression dans les œuvres étranges et sublimes de Shakspeare. Finissons par ce nom auquel s'arrête, comme à sa borne naturelle, l'histoire de la tragédie grecque, dont le nom d'Homère est le point de départ : Homère ! Shakspeare ! génies de même hauteur, mais non de même nature, desquels est également descendue l'inspiration, puissante et diverse ; double cime, si on l'ose dire, du Parnasse dramatique !

LIVRE DEUXIÈME.

THÉATRE D'ESCHYLE.

CHAPITRE PREMIER.

Les Suppliantes.

Parmi les sept pièces qui seules nous représentent aujourd'hui le nombreux théâtre d'Eschyle, plusieurs, je l'ai déjà dit, peuvent nous donner quelque idée de cette tragédie primitive qui a été son point de départ. Il en est une, particulièrement, *les Suppliantes*, aussi pauvre d'intérêt dramatique que riche de poésie, où certains caractères, l'excessive simplicité de la fable, la prédominance du chœur sur les autres rôles, l'étendue démesurée de la partie lyrique, rarement interrompue par quelques récits, et plus rarement par quelques dialogues, ces circonstances, enfin, que rien n'y précède l'entrée du chœur, que les trois personnages, en quelque sorte ajoutés à celui du chœur, ne sont jamais plus de deux ensemble sur la scène, et qu'il a pu suffire, pour les jouer, des deux acteurs dont se contenta Eschyle, jusqu'à l'introduction d'un troisième par Sophocle, où, dis-je, tous ces caractères ne permettent guère de méconnaître la tragédie à son berceau, ainsi que le génie tragique du poëte.

Les Suppliantes

Cette pièce paraît antérieure à celles dont se compose l'*Orestie*, puisque le chœur, réduit à douze, à quatorze, à quinze choristes, on ne sait, après la représentation des *Euménides*[1], ou auparavant, selon d'autres, n'y pouvait être convenablement, on va le voir, pas plus que dans la pièce où Phrynichus avait déjà mis en scène le même personnage collectif[2], moindre de cinquante : elle a, on peut le conclure de son imperfection relative comme œuvre dramatique, précédé très-probablement le *Prométhée*, les *Perses*, les *Sept Chefs :* elle devrait ouvrir le recueil qu'elle ferme ordinairement. Je commencerai par elle ces études, heureux de pouvoir m'appuyer sur la double autorité de W. Schlegel qui la croit un des plus anciens ouvrages du poëte, de De la Porte-du-Theil qui l'a, sans doute par des raisons pareilles à celles que je viens d'exposer, placée en tête de sa traduction[3].

1. *Vit. Soph.;* Suid., v. Σοφοκλῆς; *Vit. Æschyl.* Cf. Bœckh, *Græc. trag. princip.*, VII; schol. Aristoph., *Equit.*, 593; *Av.*, 300; J. Poll., IV, 19. Voyez, sur les divers systèmes relatifs à la réduction du chœur de la tragédie, M. Ch. Magnin, *de la Mise en scène chez les anciens* (*Revue des Deux-Mondes*, 1840, t. XXII, p. 259).

2. *Les Danaïdes.* Voyez Suidas, Hésychius.

3. Je dois dire que des critiques de grande autorité ont pensé bien différemment. Quelques-uns, remarquant le noble rôle que jouent dans les *Suppliantes* le roi et le peuple d'Argos, ont cherché à quelle époque cette manière honorable de les présenter sur la scène avait pu convenir à la politique d'Athènes. J. de Muller, entre autres, dont le commentaire de Butler fait connaître l'opinion, a cru trouver l'indication de cette époque dans le passage (I, 102) où Thucydide nous apprend que, onze ans environ après les guerres médiques, les Athéniens, mécontents de Lacédémone, conclurent un traité d'alliance avec Argos, son ennemie. Bœckh (*Græc. trag. princip.*, V, VI) a encore rapproché cette date, mais par d'autres considérations. Ayant établi, assez subtilement, que le chœur des *Suppliantes*, qui, selon la fable, aurait dû être composé de cinquante personnes, ne l'avait été que de quinze, il en a conclu que la pièce était postérieure à la représentation des *Euménides*, qui fut l'occasion de la réduction du chœur; quelle avait été par conséquent, composée par le poëte après sa retraite en Sicile. Allant plus loin, et s'autorisant des locutions sinon siciliennes, comme il a paru à quelques-uns, du moins doriennes, dont l'ouvrage abonde plus qu'aucun autre d'Eschyle, il est arrivé à supposer que cet ouvrage, si péloponésien par le sujet et par le style, avait été fait pour la ville d'Etna, fondée assez récemment par Hiéron, et dont ce prince avait grossi la population factice, empruntée à divers lieux, comme le

Les *Suppliantes* d'Eschyle ne sont autres que ces fameuses Danaïdes, dont les aventures fabuleuses, souvent chantées par la poésie, ont été plus d'une fois et de bien des manières, en tragédie, en comédie[1], exposées sur la scène. Ce n'est pas toutefois là catastrophe terrible par laquelle les terminait la tradition qui fait le sujet de l'ouvrage, c'est seulement une des circonstances qui, selon ce poëte, ou ceux qu'il a suivis, l'avaient amenée.

Les filles de Danaüs ont fui les rivages du Nil pour échapper à l'hymen de leurs cousins, les fils d'Égyptus; soit, comme la plupart des interprètes l'ont pensé, qu'un tel hymen, contracté si près d'elles, dans leur famille, leur ait paru illicite et criminel, scrupule qui peut sembler étrange chez des filles de l'Egypte, où la sœur pouvait épouser le frère[2], soit seulement, c'est le sentiment du scoliaste, et la conséquence qu'on peut tirer de quelques passages de la pièce[3], qu'elles aient pris en horreur des époux imposés par la violence et dans un desquels leur père doit, aux termes d'un oracle, trouver un assassin[4]. Quoi qu'il faille penser de leurs motifs, trop peu marqués peut-être par le poëte, puisqu'il était indispensable à l'intérêt de la pièce que le spectateur y pût entrer, elles ont été chercher un asile en Grèce, dans la ville d'Argos, d'où elles tirent leur origine. La première scène de la tragédie nous les montre, qui viennent de quitter leur vaisseau, et qui, retirées près d'un bois et d'une colline ornés de saintes images, adressent à ces divinités étrangères les prières les plus vives. Survient, à la tête d'hommes ar-

rapporte Diodore (XI, 40), de cinq mille Péloponésiens (voyez plus haut, p. 83). Ce sont là des hypothèses ingénieuses, mais des hypothèses, et qui laissent libre de se régler pour le rang qu'il faut donner aux *Suppliantes*, dans la classification chronologique des pièces d'Eschyle, sur les caractères que présente cette tragédie, considérée comme œuvre dramatique.

1. Sans descendre aux facéties des modernes, les anciens ont eu leurs *Petites Danaïdes* dans les *Danaïdes* des poëtes comiques Aristophane et Diphile. Voyez Meineke, *Fragm. com. Græc.*, t. I, p. 439; II, 1047; IV, 386.

2. Diod. Sic., I, 27. — 3. Voyez M. Boissonade, *Notul. in Supplic.*, v. 37, 119, 336. Cf. 229. — 4. Apollod., *Bibliath.*, II, 1.

més, le souverain du pays, le roi des Pélasges, Pélasgus[1]. Les Danaïdes se font reconnaître de lui comme la postérité de l'Argienne Io, et, à ce titre, réclament son assistance contre les persécuteurs auxquels elles ont échappé et dont elles sont poursuivies. Pélasgus hésite : d'un côté, il craint de manquer aux devoirs sacrés de l'hospitalité ; de l'autre, il ne voudrait pas entraîner ses sujets dans une guerre dangereuse. Pour sortir d'embarras, il imagine de s'en remettre à leur décision. Par son ordre donc, le vieux Danaüs porte à la ville les rameaux entourés de bandelettes, symboles sacrés du malheur suppliant, qui viennent de lui être présentés ; lui-même annonce qu'il va se rendre à l'assemblée pour appuyer de ses prières les prières du vieillard, et prenant congé des Danaïdes, il les laisse dans le bois sacré sous la garde des dieux. Elles ne tardent point à apprendre de leur père que le peuple d'Argos les accepte comme hôtes et embrasse leur cause. Cependant, au milieu de leurs transports de joie, Danaüs a aperçu, de la colline où il était monté, un vaisseau qui aborde, et d'où sort une troupe d'Égyptiens. Il quitte de nouveau ses filles, qui feraient prudemment de le suivre, et s'en excusent assez mal sur l'accablement où les a jetées la crainte[2], pour leur aller chercher, à Argos, des défenseurs. Quoiqu'elles le retiennent et qu'il s'arrête lui-même sur la scène plus longtemps que ne le permet une situation si critique, il prévient à temps Pélasgus, qui accourt délivrer les *suppliantes* au moment où, sans respect pour le bois sacré qui leur sert d'asile, pour les statues des dieux auxquelles elles s'attachent, les Égyptiens vont les entraîner vers le rivage. Entre le roi des Pélasges et le héraut des fils d'Égyptus s'engage une dispute violente, bientôt suivie d'une déclaration de guerre ; et la pièce se termine par des chants, où le chœur exprime à la fois sa reconnaissance pour la générosité de Pélasgus et ses craintes sur l'issue de la lutte qui va commencer.

1. Apollodore, *Biblioth.*, II, I, et Pausanias, *Corinth.*, XVI, le nomment Gélanor. — 2. V. 737 sqq.

Ce qu'il y a d'équivoque dans un tel dénoûment, mêlé, tout heureux qu'il est, de pressentiments sinistres, semble indiquer que l'ouvrage était suivi d'une autre pièce ou même de deux, où on voyait, à la suite d'événements qu'il n'est guère possible de restituer avec certitude[1], mais qui peut-être plaçaient Danaüs sur le trône d'Argos et le forçaient de traiter avec les fils d'Égyptus, le mariage sanglant de ces derniers, la généreuse désobéissance et les cruelles épreuves d'Hypermnestre. Et en effet, au nombre des pièces perdues d'Eschyle, se trouve une tragédie des *Danaïdes*, qui n'était pas, quoi qu'en ait dit Strabon[2], la même que *les Suppliantes*, qui avait au contraire pour objet de continuer, d'achever leur histoire laissée incomplète. Les fragments qui s'en sont conservés le prouvent. L'un[3] semble avoir appartenu à un récit de la vengeance exercée par les filles de Danaüs sur leurs époux, dans la nuit même des noces ; l'autre[4] est composé de quelques beaux vers, où Vénus célèbre elle-même l'empire qu'elle exerce sur la nature[5].

« Amant divin, le ciel, de ses pures eaux, veut pénétrer le sein de la terre ; un même amour presse la terre d'accomplir cet hymen. La pluie céleste, tombant sur le sol, la féconde, et il enfante pour les hommes les fruits de Cérès, pour les troupeaux l'herbe nourricière ; et les arbres, sous l'humide embrassement, développent leur verdure nouvelle. Tout cela, c'est moi qui en suis la cause. »

Ce second fragment n'est pas lui-même sans rapport avec le sujet d'une pièce dans laquelle une passion brutalement assouvie trouvait un châtiment cruel, dans

1. Apollod., *Biblioth*, II, I ; Hyg., *Fab.*, 168 ; schol. Hom. *ad Iliad.*, I, 42 ; Pind. *ad Nem.*, X, 10 ; schol. Æschyl., *ad Prometh.*, 878 ; Euripid. *ad Hec.*, 870, *Orest.*, 860 ; Serv. *ad Æn.*, X, 497, etc.
2. V, 2. God. Hermann corrigeant ce texte (*de Æschyli Danaïdibus ; Opusc.*, t. II, p. 331), au lieu de « comme dit Æschyle dans *les Suppliantes* ou *les Danaïdes*, » lit « et *les Danaïdes*. »
3. Schol. Pind., *Pyth.*, III, 27. — 4. Athen., *Deipn.*, XIII. — 5. Cf. Euripid., *Hippolyt.*, 448, *Œdip. Chrysipp.*, fragm. XVII, VII ; Lucret., *de Nat. rer.*, I, 251 ; Virg., *Georg.*, II, 324.

laquelle aussi une surprise de l'amour rendait, par le changement soudain d'une des complices, cet attentat incomplet; il paraît, de plus, s'accorder avec ce que dit Pausanias[1] d'une statue que consacra à Vénus Nicéphore Hypermnestre, sauvée du châtiment dont la menaçait son père, par les suffrages de ses juges, les Argiens. Je dirai toutefois que cette intervention de Vénus et les vers qu'elle prononce ont semblé rappeler les prologues et les dénoûments à machine d'Euripide, et qu'on y a vu une raison d'accorder quelque attention au témoignage d'Eustathe[2], qui attribue le second fragment des *Danaïdes*, non pas, comme Athénée, au grand Eschyle, mais à un poëte alexandrin du même nom[3]. S'il était vrai, comme l'a ingénieusement conjecturé W. Schlegel, qu'une autre pièce, également perdue, de notre auteur, *les Égyptiens*[4], eût représenté les filles de Danaüs forcées, pour échapper à un hymen détesté, de s'exiler de l'Égypte, *les Suppliantes* auraient occupé le milieu d'une trilogie[5], et il serait plus facile de

1. *Corinth.*, XIX. — 2. Ad Hom. *Iliad.*, XIV.

3. Cette opinion, adoptée par le hardi de Pauw, éditeur d'Eschyle en 1745, a du reste contre elle de graves autorités : voyez God. Hermann, *de Æschyl. Danaïd.; Opusc.*, t. II, p. 324; Boissonade, *Æschyl. notul. in fragm. Danaïd.*, t. II, p. 279. A l'argument tiré par Boissonade de l'épithète σεμνότατος qui, dans le passage d'Athénée (*Deipn.* XIII), désigne évidemment le grand Eschyle, on peut ajouter cette considération que les vers du fragment sur l'hymen du ciel et de la terre s'accordent avec l'effroyable image que tire de cet hymen, dans l'*Agamemnon*, v. 1354 sqq., Clytemnestre s'applaudissant de son crime « ... Il tombe et rend l'âme; le sang, jaillissant de ses blessures, me couvre d'une noire rosée, qui me réjouit, comme réjouit la terre, prête à enfanter les fleurs, la pluie féconde de Jupiter. »

4. Il est remarquable que le catalogue des pièces de Phrynichus contient aussi, avec une tragédie intitulée, nous l'avons dit plus haut, *les Danaïdes*, une autre qui a pour titre *les Égyptiens*. Voyez Suidas, Hésychius.

5. Welcker, après avoir adopté cette opinion, l'a modifiée dans son nouvel ouvrage, *Sur les tragédies grecques considérées dans leur rapport avec le cycle épique*, Bonn, 1839, t. Ier, p. 48. Conformément à une observation de Gruppe, *Ariane*, ou *la Tragédie des Grecs*, 1834, et de A. Tittler, *de Danaïdum fabulæ Æschyli compositione dramatica*, etc., 1838, il a diposé la trilogie dans l'ordre suivant : *les Suppliantes, les Égyptiens, les Danaïdes*. Complétant ces suppositions, Bellmann, *de Æschyl. Ternione Prometheo*, p. 43, Bode, *Geschichte*, etc., *Histoire de la poésie grecque, tragédie*, t. III, p. 312, ont cru retrouver

concevoir le peu d'événements et d'action d'une tragédie qui se trouverait n'avoir été, en quelque sorte, qu'un des actes d'une pièce plus étendue. Cela expliquerait encore, ce qui nous a tout à l'heure arrêtés, comment on n'y rencontre pas de l'aversion, de l'horreur des Danaïdes pour les époux qu'on veut leur donner, une explication des plus nécessaires, mais déjà donnée sans doute par la pièce d'introduction. Ainsi placés dans le véritable point de vue de l'ouvrage, nous le jugerions, comme le public pour qui il fut fait, assez rempli, tout vide qu'il est, assez animé, malgré son mouvement uniforme et lent, par l'expression de ce qu'on peut appeler la religion des suppliants.

A cette expression d'une élévation, d'un éclat vraiment admirables, répondait la magnificence du spectacle. Qu'on se figure une scène représentant à la fois le rivage de la mer, un bois sacré, une colline, et, dans le lointain, la ville d'Argos; sur cette scène, décorée des statues des dieux, une multitude de personnages divers; les heureux effets qui devaient résulter de la variété et de l'opposition des costumes; les tableaux touchants qu'offraient aux regards ces femmes prosternées devant les autels, ou les tenant embrassés, ou tendant au roi des Pélasges, de leurs mains suppliantes, de verts rameaux ornés de blanches bandelettes, ou luttant contre la violence des ravisseurs égyptiens, ou arrachées de leurs mains par les soldats de Pélasgus.

Mais dans ce spectacle qui attachait les yeux, dans cette poésie qui ravissait l'imagination, résidait tout l'intérêt de l'ouvrage. L'action en était trop simple pour occuper for-

la pièce, qui de la trilogie faisait une tétralogie, dans l'*Amymone*, drame satyrique du même poëte. Eschyle, selon eux, y aurait traité familièrement, ce dont notre J. B. Rousseau a fait une cantate également intitulée *Amymone*, l'aventure de la Danaïde de ce nom avec un Satyre et avec Neptune (Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 137; Apollod., *Biblioth.*, II, I, 4; Hyg., *Fab.*, 169, 170, etc). Cette disposition a été adoptée par E. A. J. Ahrens, qui, dans ses *Æschyl. fragment.*, p. 201 sqq., 252 (ed. F. Didot, 1842), a expliqué, à son tour, avec assez de vraisemblance, la suite et le sujet des quatre pièces dont se composait la tétralogie d'Eschyle.

tement l'esprit. Ce qu'elle présente de bien remarquable, ce qui surtout permet d'y voir un monument curieux de la tragédie primitive, c'est le rôle que le poëte y fait jouer au chœur. Il n'est pas seulement, comme dans beaucoup d'autres ouvrages de ce théâtre, un des personnages principaux mais le premier de tous, mais le héros même de la pièce, comme du temps de Phrynichus et de Thespis, presque la pièce même. L'ensemble de la composition n'offre qu'une ode, pour ainsi dire en action, dont le motif se renouvelle de temps en temps par divers incidents que font connaître des récits.

Cette ode, qui exprime successivement les espérances des Danaïdes réfugiées sur le rivage hospitalier d'Argos et aux pieds de ses dieux protecteurs, les prières ou plutôt la réclamation presque impérieuse que, comme Argiennes d'origine, opprimées et suppliantes, elles adressent au roi des Pélasges, leur reconnaissance quand on leur a promis asile et protection, leur terreur, leur désespoir au moment où elles vont retomber aux mains de leurs ennemis, enfin les sentiments confus de joie et d'inquiétude qu'elles éprouvent après leur délivrance par Pélasgus, cette ode dramatique, tragique, si on peut s'exprimer ainsi, offre une abondance de mouvements et d'images vraiment merveilleuse, et qui, pour les Grecs de ce temps, suppléait à l'indigence de l'action. Quant au tour singulièrement énergique, audacieux, sublime et quelquefois plein de grâce, de cette poésie, je ne puis mieux le faire connaître et le louer que par quelques citations, bien qu'il n'appartienne guère à la prose d'une traduction d'en conserver l'originalité.

Voici, par exemple, comment les Danaïdes expriment leur confiance dans une sorte de providence vengeresse :

« .... Les desseins de Jupiter ne peuvent être surpris. Tout s'illumine même dans la nuit; seules restent obscures les destinées des mortels[1]. Elles ne chancellent point, ne tombent point,

1. Boissonade, *Notul. in Suppl.*, v. 86.

les résolutions arrêtées dans la tête de Jupiter. Par des voies cachées, invisibles, arrivent à leur terme toutes ses pensées. Des célestes remparts d'où il veille, il frappe les méchants : nul ne peut s'armer de violence sans encourir le châtiment céleste. Tranquille en sa haute et sainte demeure, la suprême intelligence accomplit ses décrets[1].... »

L'expression de leur découragement et de leur désespoir n'est pas moins frappante :

« S'il en était autrement, si nous ne devions pas trouver d'appui chez les dieux de l'Olympe, délivrées de la vie par un lacet fatal, nous irions dans le noir séjour où la foudre précipita les enfants de la Terre, présenter au dieu des morts, cet hôte de tous les malheureux, nos rameaux de suppliants[2]. »

Quelle peinture de l'autorité absolue elles opposent, d'après les maximes de l'Égypte[3], aux scrupules de ce roi grec qui consulte ses sujets et veut leur faire partager la responsabilité d'un parti hasardeux!

« Tu es l'État, tu es le peuple; tu juges et tu n'es point jugé : tu présides au foyer commun, à l'autel de la patrie. D'un signe qui seul vaut tous les suffrages, du haut de ce trône, où seul tu portes le sceptre, c'est toi qui toujours décides[4]. »

Veut-on quelque chose d'un autre ton? Périclès, comparant Athènes, privée par la guerre de sa jeunesse, à l'année sans son printemps[5], ne rencontra point une image d'une grâce plus touchante que plusieurs de celles qui se sont offertes à Eschyle dans la scène où les Danaïdes reconnaissantes font des vœux pour la prospérité d'Argos :

« .... Que jamais la contagion ne dépeuple cette ville! Que jamais la discorde n'en rougisse le sol du sang de ses citoyens! Que la fleur de sa jeunesse ne soit point cueillie avant le temps; que le cruel amant de Vénus ne la moissonne point[6].... »

1. V. 85-100. — 2. V. 150-157.
3. H. Grotius, citant ces vers, *de Jure belli ac pacis*, I, III, 8, parmi beaucoup d'autres définitions de la royauté absolue que lui fournit l'antiquité sacrée et profane, les applique par erreur au peuple d'Argos, qui, dans la pièce d'Eschyle, historiquement ou non, a part au gouvernement.
4. V. 370-375. — 5. Aristot., *Rhet.*, III, 10. — 6. V. 660-667.

C'est encore par des figures bien vives et bien hardies que sont rendus l'effroi, la détresse des Danaïdes à l'approche des ravisseurs égyptiens :

« .... Que ne puis-je, comme la fumée, monter vers la nue et disparaître ; ou, m'envolant sans ailes, comme la poudre, me dissiper dans l'air[1] !... »

Les récits de Danaüs, par lesquels ce personnage issu du premier acteur qu'avait introduit Thespis, interrompt de temps en temps les chants du chœur et en change le thème, participent eux-mêmes au caractère de l'ode. Danaüs annonce ainsi à ses filles l'approche de Pélasgus et des Argiens :

« .... J'aperçois un tourbillon de poussière, messager muet d'une armée[2] ; mais la roue tournant sur l'essieu ne garde point le silence. Je distingue des soldats sous des boucliers, des lances qu'on agite, des coursiers, des chars arrondis.... Hâtez-vous, mes filles, d'occuper cette colline consacrée aux divinités des jeux. L'autel vaut mieux qu'un rempart ; c'est une armure impénétrable[3].... »

Il leur parle le même langage quand, vers la fin de la pièce, il leur fait connaître l'arrivée du vaisseau égyptien, dont il a reconnu de loin les agrès, la forme, les noirs matelots :

« Sa proue, regardant vers le rivage, n'obéit que trop bien, dans son inimitié pour nous, aux ordres que de la poupe lui donne le gouvernail[4].... »

Encore un exemple aussi remarquable, c'est le début du discours dans lequel il leur rend compte de la décision favorable des Argiens :

« Ils ne se sont point partagés, et mon vieux cœur a rajeuni de joie. Par un mouvement unanime de tout le peuple, l'air s'est comme hérissé de mains droites empressées de sanctionner le décret[5].... »

Cependant, au milieu de cette œuvre lyrique, brillent

1. V. 780-784. — 2. Cf. *Sept. advers. Theb.*, 81 sqq.
3. V. 182-185 ; 190-192. — 4. V. 717-719. — 5. V. 606-609.

quelques traits admirables de dialogue et en même temps quelques peintures de caractère qui annoncent déjà le poëte dramatique. C'est une grande et noble figure que celle de Pélasgus, de ce roi des premiers temps, plein d'une générosité toute simple et toute naïve. Il excite une vive émotion lorsque, tenté de rejeter, dans l'intérêt de son peuple, la prière que lui adressent les Danaïdes, il ne peut se défendre de révérer en elles des suppliantes envoyées par Jupiter ; lorsque, après de longues hésitations, il cède aux menaces de leur désespoir :

LE ROI.

Mais enfin, qu'attendez-vous de mon amitié ?

LE CHŒUR.

De ne point nous livrer aux fils d'Égyptus, s'ils nous réclament.

LE ROI.

C'est là un parti dangereux qui peut m'attirer la guerre.

LE CHŒUR.

Eh bien, la justice soutient ses alliés.

LE ROI.

Oui, quand on l'a d'abord appelée dans ses conseils.

LE CHŒUR.

Vois la poupe d'Argos, comme elle est couronnée.

LE ROI.

Je frémis à l'aspect de ces rameaux qui ombragent l'autel de nos dieux.

LE CHŒUR.

Jupiter protége les suppliants : sa colère est pesante[1].

. . . . . .

LE CHŒUR.

Encore une parole après tant de prières.

LE ROI.

Parlez, je vous écoute.

1. V. 339-346. Quelques commentateurs, Schultz entre autres, font du dernier vers une réflexion du roi et non une menace du chœur.

LE CHŒUR.

Tu vois ces ceintures qui attachent nos vêtements.... elles seront notre ressource.

LE ROI.

Comment? que voulez-vous dire?

LE CHŒUR.

Si nous n'obtenons de toi une promesse....

LE ROI.

Eh bien! à quoi vous serviront vos ceintures?

LE CHŒUR.

A parer ces images d'un ornement nouveau[1].

LE ROI.

Quelle énigme! Expliquez-vous!

LE CHŒUR.

Tu nous verras bientôt expirer suspendues aux statues de tes dieux.

LE ROI.

Ah! ce discours me perce le cœur[2].

C'est surtout dans la scène où il réprime l'attentat des Égyptiens que Pélasgus déploie toute la noblesse de son caractère. Il y montre la fierté qui appartient à un roi devant un héraut, à un Grec devant un barbare, à un homme libre devant un esclave; il a tout ensemble le légitime orgueil de son rang et de sa patrie. Un contraste fortement marqué fait ressortir l'élévation de ses sentiments et de son langage; c'est la violence aux prises avec la justice, la brutalité et l'insolence avec un noble dédain, une généreuse indignation. De cette opposition frappante, de cette vive situation, naît un dialogue rapide, concis, énergique, tout en saillies et en répliques.

LE ROI.

Que fais-tu? qui te rend si hardi que d'insulter cette terre,

1. Allusion aux tableaux votifs, aux dons de diverses sortes qu'on suspendait dans les temples et aux statues des dieux. Cf. Virg., *Æn.*, XII, 768; Hor., *Od.*, I, v. 13; Juven., XIV, 301, etc. — 2. V. 456-467.

la terre des Pélasges? Te crois-tu donc chez un peuple de femmes? Tu prends, barbare, trop de licence avec les Grecs, et tes actions témoignent de peu de sens et de droiture.

LE HÉRAUT.

Qu'ai-je donc commis que ne permette la justice?

LE ROI.

Tu ne sais pas d'abord te conduire en étranger.

LE HÉRAUT.

Comment? quand, retrouvant mon bien....

LE ROI.

A quel hôte public l'as-tu redemandé?

LE HÉRAUT.

Au premier des hôtes, au dieu des recherches, à Mercure.

LE ROI.

Tu parles des dieux, toi, pour eux sans respect.

LE HÉRAUT.

Je respecte les dieux du Nil.

LE ROI.

Ceux d'ici ne sont rien, à t'entendre?

LE HÉRAUT.

Je veux emmener ces femmes; qui me les arrachera[1]?

LE ROI.

Ose y toucher : tu pourras t'en repentir, et bientôt.

LE HÉRAUT.

Voilà une parole qui n'est point hospitalière.

LE ROI.

Je ne traite pas en hôtes des sacriléges.

LE HÉRAUT.

Parlerais-tu ainsi aux fils d'Égyptus?

LE ROI.

Tes paroles m'importunent.

1. V. 923 (texte de Boissonade).

LE HÉRAUT.

Mais enfin, car il faut que je le sache [1], que je puisse rendre, comme doit un héraut, une réponse claire et précise, qui es-tu? Par qui dirai-je à mes maîtres que leur sont ravies ces femmes de leur sang? De tels différends, Mars les juge, sans appeler de témoins, sans admettre de composition : mais avant, bien des guerriers tombent palpitants sur la terre.

LE ROI.

Qu'ai-je besoin de te dire mon nom? tu l'apprendras assez tôt, et toi et ceux qui t'envoient. Pour ces femmes, si elles le veulent, si leur cœur les y porte, si tes discours respectueux les persuadent, elles peuvent te suivre. Mais, par d'unanimes suffrages, Argos a décidé qu'elles ne seraient point livrées. Voilà qui est arrêté, fixé à jamais, scellé par une volonté immuable. Je ne te remets point ce décret gravé sur des tablettes, consigné par l'écriture dans un rouleau d'écorces; mais tu l'entends clairement de la bouche d'un homme libre. Maintenant pars, ôte-toi de mes yeux.

LE HÉRAUT.

Ah! sachez-le : bientôt vous aurez la guerre. Que la victoire et l'empire soient pour les hommes!

LE ROI.

C'est ici, chez les habitants de cette terre, que vous trouverez des hommes, et qui ne boivent pas un vin fait avec de l'orge [2].

Une chose à noter, c'est que, préoccupé des idées de son temps, Eschyle transporte involontairement, ou peut-être même à dessein, les formes assez récentes de la démocratie, dans cette époque reculée, dont il rend d'ailleurs avec vérité la sauvage rudesse. Le roi des Pélasges n'a osé régler lui-même le sort des Danaïdes; il a remis cette décision aux suffrages de ses sujets, et, quand le décret est porté, il soutient devant l'envoyé d'Égypte, avec l'orgueil d'un républicain, cette expression de la volonté publique. C'est ainsi que, dans un autre ouvrage du même poëte [3], Agamemnon, de retour

1. V. 929 (texte de Boissonade).
2. V. 910-952. Les vers 928-936 sont très-diversement distribués par les critiques entre les deux interlocuteurs. J'ai suivi la distribution la plus ordinaire et aussi la plus naturelle. C'est celle de la traduction de De la Porte-du-Theil et de l'édition de Boissonade.
3. *Agamemn.*, 820.

à Argos, annonce l'intention de porter remède, avec le concours de son peuple, convoqué en assemblée générale, aux désordres amenés par sa longue absence. Euripide a fait comme Eschyle, rassemblant, dans son *Oreste* [1], le peuple d'Argos, appelé à juger les meurtriers de Clytemnestre, sur la colline précisément où Danaüs le convoqua autrefois pour décider entre lui et son frère Égyptus, et lui prêtant des formes de délibération tout à fait semblables à celles de la place publique d'Athènes. Il a suivi davantage la tradition qui, selon Aristote, cité par Plutarque [2], faisait honneur à Thésée de l'établissement du gouvernement populaire, quand, dans ses *Suppliantes* [3], il a supposé entre lui et le héraut thébain ce dialogue :

LE HÉRAUT.

Où est le roi de ce pays? A qui dois-je porter les paroles de Créon, qui commande à Thèbes?

THÉSÉE.

Tu t'abuses, étranger, dès tes premières paroles, en cherchant ici un roi. Cet État n'obéit point à un seul homme; il est libre : le peuple y commande.

Il est vrai que, dans ce qui suit, et qui est peu conforme à la vraisemblance dramatique, dans une dispute, fort belle d'ailleurs, où les deux interlocuteurs débattent les avantages respectifs de la monarchie et de la démocratie, bien des détails, tournés à l'éloge ou à la satire de la constitution athénienne, paraissent tout à fait contemporains du poëte. Ce sont là de ces anachronismes de mœurs qui ne manquent à aucune tragédie, pas plus à la tragédie anglaise ou allemande qu'à la nôtre, et qu'on doit regarder comme à peu près inévitables, puisque les Grecs eux-mêmes, qui ne traitaient que des sujets nationaux, n'ont pu s'en préserver entièrement. La peinture d'Eschyle est ramenée, autant que possible, à la réalité, par l'allusion méprisante aux arts de la civilisation égyp-

1. V. 859 sqq. — 2. *Vit. Thes.*, XXIII. Cf. XXII. — 3. V. 402 sqq.

tienne, qui se rencontre dans les dernières paroles du roi des barbares mais libres Pélasges; plus encore par l'injure d'une grossièreté hardie [1], qui termine avec un naturel exquis cette noble et éloquente scène, la première que nous offre à rappeler l'histoire du théâtre antique, et, pour nous, comme le premier cri de la tragédie grecque.

L'auteur d'une pareille scène en avait sans doute tiré de bien belles du tragique sujet offert à son génie dans la pièce par laquelle se terminait la trilogie. L'intérêt collectif, intérêt d'une nature assez froide, que produisent, dans *les Suppliantes*, les sentiments et les actes toujours unanimes des cinquante filles de Danaüs, faisait-il place, dans *les Danaïdes*, où sans doute Hypermnestre, touchée de pitié et d'amour [2] pour Lyncée, se séparait noblement du crime de ses sœurs, à un intérêt plus individuel, plus véritablement dramatique? W. Schlegel le nie par des raisons spécieuses, auxquelles j'opposerai l'espèce d'argument qu'Eschyle semble nous avoir donné lui-même des *Egyptiens*, des *Suppliantes* et des *Danaïdes*, dans la scène du *Prométhée*, où le dieu prophète révèle à Io ses destinées et celles de ses descendants.

« De la race d'Épaphus, ce fils dont le toucher de Jupiter te rendra mère, sortira, à la cinquième génération, tout un peuple de femmes, cinquante sœurs, ramenées malgré elles vers Argos, leur antique berceau, pour y fuir l'hymen odieux des fils de leur oncle. Ceux-ci, emportés par la passion, comme des éper-

1. Hérodote (II, 77) parle de la boisson fermentée par laquelle Pélasgus reproche ici aux habitants de l'Egypte de remplacer le vin : bien d'autres auteurs aussi, dont on trouvera les passages curieusement recueillis par Butler dans une note qui devait véritablement être écrite en Angleterre.

2. Apollodore, *Biblioth.*, II, I, dit qu'Hypermnestre épargna Lyncée parce qu'il n'avait pas attenté à sa virginité. Le scoliaste d'Euripide, *Hec.*, 870, explique sa désobéissance aux ordres de son père d'une manière bien différente, et qui paraît plus conforme, on le verra tout à l'heure, à la fable du *Lyncée* de Théodecte, aux expressions d'Eschyle et à celles d'Horace. Chez Ovide, *Héroïd.*, XIV, 123, 130, Hypermnestre appelle Lyncée simplement son frère, nom intermédiaire entre le nom plus froid qu'autorisait la parenté, et celui auquel elle a des droits qu'elle n'ose réclamer.

viers à la suite d'une troupe de colombes, viendront ravir une proie funeste aux ravisseurs.... La terre des Pélasges recevra leurs corps tombés la nuit sous le couteau de femmes furieuses. Chaque épouse privera de la vie son époux, lui plongeant dans le sein un fer à double tranchant. Qu'ainsi Vénus visite mes ennemis! Une seule ne tuera point le compagnon de sa couche; l'amour amollira son cœur, émoussera son courage; forcée de choisir, elle aimera mieux être appelée lâche que sanguinaire [1]. »

N'entrevoit-on pas dans ce passage la situation qu'ont développée depuis, peut-être d'après des souvenirs du théâtre grec, deux poëtes du siècle d'Auguste [2]; les dramatiques hésitations de l'Hypermnestre d'Ovide, levant sur Lyncée endormi une main tremblante, vainement armée par son père, et qui se refuse au crime [3]; le touchant discours par lequel l'Hypermnestre d'Horace réveille son jeune époux et l'exhorte à la fuite?

« Lève-toi..., lève-toi : des mains que tu crois amies rendraient ton sommeil éternel. Trompe la vengeance de ton beau-père, de mes criminelles sœurs. Ah dieux! en ce moment, comme des lionnes tombant sur de jeunes taureaux, elles déchirent de leurs mains leurs époux! Je suis moins cruelle, je ne te

1. *Prometh.*, v. 873-893. Cf. Pind., *Nem.*, 10.

2. Virgile lui même a gravé sur le baudrier de Pallas l'aventure des Danaïdes :

> . . . . . Rapiens immania pondera baltei,
> Impressumque nefas : una sub nocte jugali
> Cæsa manus juvenum fœde, thalamique cruenti;
> Quæ Clonus Eurytides multo cælaverat auro.
> (*Æn.*, X, 496.)

Stace a décoré du même tableau le bouclier d'Hippomédon :

> . . . . . Perfectaque vivit in auro
> Nox Danai : sontes furiarum lampade nigra
> Quinquaginta ardent thalami : pater ipse cruentis
> In foribus laudatque nefas atque inspicit enses.
> (*Theb.*, IV, 133)

Tous ces poëtes, dans leurs visites à la bibliothèque placée dans les dépendances du temple d'Apollon Palatin, contemplaient en passant un ensemble de statues qui les rappelaient au souvenir de cette tragique aventure. Voyez plus haut, page 150.

3. *Héroïd.*, XIV, 43 sqq.

frapperai point; je ne te retiendrai point captif dans ces murs. Qu'un père en courroux m'accable du poids de ses chaînes, pour avoir été clémente envers un époux malheureux, pour l'avoir épargné; que ses vaisseaux m'aillent jeter aux déserts lointains de la Numidie? Va-t'en où t'emportera la rapidité de ta course, où te poussera l'haleine des vents, tandis que favorisent encore ta fuite la nuit et Vénus. Va, pars sous d'heureux auspices, et qu'un jour notre triste histoire soit gravée de ta main sur mon tombeau [1]. »

L'antiquité parle de deux jugements rendus par les Argiens : l'un sur Danaüs, et ses cruelles filles, accusés devant eux par Égyptus [2]; l'autre sur Hypermnestre, poursuivie, pour sa noble désobéissance, par Danaüs, devant le même tribunal [3]. D'habiles critiques ont pensé qu'il fallait chercher le sujet des *Danaïdes* d'Eschyle dans le second de ces jugements [4], peut-être même dans tous les deux [5], malgré la difficulté de concilier, par une exposition commune, ce qu'ils ont de contradictoire. La pièce, selon ces opinions, aurait eu assez de ressemblance avec celle qui termine, par le procès d'Oreste, devant l'Aréopage, le terrible enchaînement de malheurs et de crimes que développe l'*Orestie;* Vénus y aurait joué un rôle analogue à celui de l'Apollon des *Euménides*, et, dans une sorte de plaidoyer de la déesse, en faveur très-probablement d'Hypermnestre, auraient trouvé place les vers qu'un des deux principaux fragments autorise à lui attribuer [6] : d'autre part, ce serait à un plaidoyer de

1. *Od.*, III, XI, 37. — 2. Euripid., *Orest.*, 861, schol.; *Belleroph.*, fragm. XXIX; Apollod., *Bibl.*, II, I. — 3. Pausan., *Corinth.*, XIX, XX, XXI.
4. Welcker, *Trilogie d'Eschyle*, p. 390 sqq.; Bode, *Histoire de la poésie grecque, tragédie*, t. III. p. 307, etc. — 5. God. Hermann, *de Æschyl. Danaïdibus; Opusc.*, t. II, p. 319.
6. Klausen (*Theologumena Æschyli tragici*, Berlin, 1829, p. 174 sqq.), expliquant le sens théologique de cette trilogie, rapporte les événements dans la première et dans la dernière pièce, c'est-à-dire, d'une part la fuite des Danaïdes hors de l'Égypte et leur retraite à Argos, de l'autre la désobéissance et le jugement d'Hypermnestre, à l'influence diverse, là de Minerve, ici de Vénus. Il lui semble, en outre, que ces directions opposées, imprimées au cours des choses, trouvaient leur conciliation dans ce que celèbre si magnifiquement la pièce du milieu, dans les secrets conseils, la toute-puissante volonté de Jupiter, qui, par ces voies étranges, conduit à l'établissement de la race royale d'Argos, de la famille d'où doit sortir Hercule.

Danaüs qu'auraient appartenu les vers de l'autre fragment [1]. Quant aux événements si tragiques, si pathétiques de la nuit où ont péri, sous les poignards de leurs épouses, les fils d'Égyptus, où Hypermnestre a épargné, a sauvé Lyncée, ils n'auraient été, à mon grand regret, je l'avoue, que des faits d'avant-scène, que la matière d'un récit [2].

Ils ne pouvaient être rien de plus dans une pièce d'époque bien postérieure, qui se distinguait par un mérite encore étranger à Eschyle, et tardivement, incomplétement obtenu par la tragédie grecque, le mérite de l'intrigue : je veux parler du *Lyncée* de Théodecte. D'après certains témoignages antiques [3], on a pensé [4] que, dans cette tragédie, un fils que Lyncée avait eu d'Hypermnestre, le jeune Abas, tombait entre les mains de Danaüs, qui apprenait ainsi et la désobéissance de sa fille et l'existence de son ennemi, s'emparait de celui-ci et le traduisait, pour le faire condamner, devant un tribunal où il succombait lui-même. Aristote loue cette péripétie dans deux passages qui nous donnent comme l'analyse de l'ouvrage. « .... Lyncée marchait à la mort, Danaüs le suivait pour l'immoler; et voilà que, quand tout se décide, c'est Danaüs qui meurt, c'est Lyncée qui est conservé.... dans le *Lyncée* de Théodecte, le nœud, c'est la captivité du jeune enfant et ce qui l'amène; le dénoûment, c'est ce qui suit l'accusation de meurtre, jusqu'à la fin [5].... »

Je franchis un immense intervalle [6] en passant de Théodecte à notre Lemierre, qui, dans l'année 1758, dé-

1. Voyez plus haut, p. 169.
2. E. A. Ahrens, dans ses explications de la tétralogie d'Eschyle, précédemment rappelées (voyez p. 170, note 5), a adopté plusieurs de ces suppositions.
3. Hygin., *Fab.*, 170, 273, 244.
4. O. Müller, *Græcorum de Lynceis fabulæ*, Gœtting, 1837, p. II sqq.; Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 117; W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 121.
5. *Poet.*, XI, XVIII.
6. On y rencontrerait sans doute d'autres ouvrages tragiques sur le sujet inauguré par Phrynichus, Eschyle et Théodecte; par exemple, en 1646, *les Danaïdes* de Gombaud, qualifiées par l'abbé de Marolles

buta heureusement, sur la scène française, par sa tragédie d'*Hypermnestre*. La nullité d'une action qu'on aperçoit à peine au milieu des infinis et vulgaires développements où elle se perd, a été traitée par Grimm, bien gratuitement, de simplicité grecque. Grimm eût eu besoin lui-même de mieux connaître ces modèles antiques, auxquels du reste, avec grande raison, il renvoie le jeune poëte, pour qu'il apprenne d'eux le secret d'une expression plus vive, plus naturelle et plus vraie. L'auteur d'*Hypermnestre* n'imitait à coup sûr que les modernes, quand il prêtait à son héroïne, l'une de ces jeunes filles qui, chez l'auteur des *Suppliantes*, chantent un hymne sans fin, de longs discours d'esprit fort. Sa pièce ne manque pas de ces vers heureux qu'il a rencontrés dans toutes ses productions; mais quelques jeux de scène, habilement rendus par mademoiselle Clairon, en firent surtout le succès. Le public fut frappé de terreur quand, au milieu des ténèbres où Lyncée pleurait ses frères massacrés, il vit arriver Hypermnestre le poignard à la main; il s'attendrit quand Hypermnestre se jeta, éperdue, au-devant de Lyncée, pour protéger contre lui son père, dont elle l'avait sauvé; il éclata en acclamations, lorsque au dénoûment Lyncée venant avec les Argiens, qui avaient brisé ses fers, punir Danaüs, et Danaüs, pour l'arrêter, menaçant d'immoler sa fille, tout à coup, dans le trouble d'une situation si vive, Hypermnestre se trouva sauvée, sans qu'on pût trop savoir comment. Ces tableaux, ces coups de théâtre, dont le dernier est justement appelé par Grimm et par La Harpe un *escamotage*, charmaient la foule, qui, à la même époque, en applaudissait avec transport de tout semblables dans les tragédies de De Belloy. Les spectateurs d'élite eux-mêmes se montraient peuple à cet égard. « M. Lemierre a fait faire un pas à la tragédie, » disait d'Alembert, après la première représentation d'*Hypermnestre*. Le plaisant

d'*immortelles Danaïdes*; en 1678, le *Lyncée* de l'abbé Abeille; en 1704, l'*Hypermnestre* de Riupeiroux, reprise en 1726 (voyez sur ces ridicules ou médiocres ouvrages l'*Histoire du Théâtre français*, par les frères Parfait, t. VII, 76; XII, 69; XIV, 323).

qui demandait si c'était en avant ou en arrière, avait une plus juste idée de l'art dramatique, qui recule véritablement quand aux révolutions du cœur se substitue le mouvement matériel et fortuit de la scène. Ce faux progrès avait été celui de la tragédie grecque au temps de Théodecte, que nous rendait Lemierre, peut-être sans le savoir. Depuis, de grands talents lyriques, osant nous montrer, nous faire entendre, au lieu de la solitaire Hypermnestre de Lemierre, le chœur entier des filles de Danaüs, qui, par une orgie sinistre, préludent tumultueusement aux meurtres d'une affreuse nuit, ces talents hardis, énergiques (j'entends les musiciens qui ont donné la vie à de faibles paroles[1]), nous ont peut-être rendu quelque chose d'une pièce où je suppose qu'Eschyle s'était essayé de loin au grandiose terrible de ses *Euménides*.

1. Salieri, Spontini, dans l'opéra des *Danaïdes*, représenté pour la première fois en 1784, et repris, avec additions, en 1817.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Les sept Chefs devant Thèbes.

Des *Suppliantes* je crois devoir passer aux *Sept Chefs devant Thèbes*. C'est encore un ouvrage propre à nous montrer comment de l'ode et de l'épopée naquit, chez les Grecs, la tragédie, cette composition de caractère indécis, lyrique et épique tour à tour, et où du rapprochement des deux genres jaillit, pour ainsi dire, le drame. Qu'y voyons-nous en effet? Comme dans ces œuvres de la scène primitive, dont la tradition seule a conservé le souvenir, un long chœur dans lequel sont exprimés le trouble et les alarmes d'une ville assiégée; par intervalles, quelques récits qui font connaître les progrès, les vicissitudes de l'attaque et de la défense; et, enfin, perdue au milieu de cette poésie toute générale, ainsi que les sentiments et les tableaux qu'elle exprime, l'expression plus individuelle, et par là plus théâtrale, de la rivalité des princes de Thèbes, les deux fils d'Œdipe.

Plus tard, quand la tragédie, qui s'ignore et se cherche encore, aura conscience d'elle-même, connaîtra sa nature et ses lois, toutes ces grandes et fortes images de la guerre, que développe si complaisamment le génie d'Eschyle, ne seront plus pour elle qu'un accompagnement et qu'un cadre, et cet épisode terrible et touchant que le chantre des *Sept Chefs* semble rencontrer par hasard, et qu'il marque en passant de quelques traits énergiques et rapides, elle s'y renfermera presque tout entière[1].

La pièce d'Eschyle s'ouvre par un spectacle imposant,

1. Voyez plus loin, liv. IV, le chapitre IX sur les *Phéniciennes* d'Euripide, et sur les divers ouvrages, anciens et modernes, où a été traité le même sujet.

qui a pu servir de premier modèle à la magnifique exposition de l'*Œdipe roi*. Tout le peuple de Thèbes y paraît rassemblé, pour recevoir, à l'approche de l'assaut, les ordres de son souverain et de son général; ne le nommons pas autrement, tant qu'il n'apportera sur la scène que son caractère officiel, et que quelque mouvement passionné n'aura pas fait connaître en lui le frère[1] de Polynice, le superbe et farouche Étéocle. A ce pompeux appareil répond l'élévation, la hardiesse d'un langage qui ne fléchit pas, lors même que le roi thébain cède la parole à un personnage subalterne, à un espion chargé d'observer les assiégeants, et qui en rapporte des nouvelles.

Tout le monde connaît le ton de son début par les éloges de Longin[2], et plus encore par la traduction de Boileau :

> Sur un bouclier noir, sept chefs impitoyables
> Épouvantent les dieux de serments effroyables.
> Près d'un taureau mourant qu'ils viennent d'égorger,
> Tous, la main dans le sang, jurent de se venger;
> Ils en jurent la Peur, le dieu Mars et Bellone[3].

Eschyle a transporté aux portes de Thèbes et dans son sujet ce qui, selon la tradition, avait eu lieu à Argos. Du temps de Pausanias[4], on montrait dans cette ville un autel de Jupiter, sur lequel les alliés de Polynice avaient, disait-on, juré de perdre tous la vie plutôt que de revenir sans l'avoir rétabli. Ces alliés, nous apprend ailleurs Pausanias[5], la tradition les faisait plus nombreux que n'a supposé Eschyle. Ainsi, à Delphes, les Argiens avaient dédié leurs images au nombre de huit, parmi lesquelles manquait celle de Parthénopée, dont a parlé le poëte, et se trouvaient celles d'Adraste et d'un Alitherse, dont il n'a rien dit. En revanche, ils s'étaient conformés

1. Le frère aîné, selon Eschyle (*Arg. Græc.* Cf. Eurip., *Phœniss.*, 71, schol.); le plus jeune, chez Sophocle (*Œd. Col.*, 366, schol., 1298).
2. *Subl.*, XIII. Aristophane le loue en le rappelant, non sans un mélange, du reste inoffensif, de parodie, dans sa *Lysistrate*, 188 sq.
3. V. 42 sqq. — 4. *Corinth.*, XIX. — 5. *Ibid.*, XX. Cf. *Bœot.*, IX.

à sa tragédie dans leur propre ville, où s'élevaient les statues des *Sept Chefs* seulement dont il a consacré la mémoire. De son temps, Pindare[1] en a parlé comme lui. Ses successeurs, Sophocle et Euripide, en ont reproduit la liste désormais arrêtée par l'autorité de son œuvre : le premier, tout entière, dans quelques vers de l'*Œdipe à Colone*[2]; le second, avec quelques variantes, dans une scène intéressante des *Phéniciennes*[3], et une autre scène des *Suppliantes*[4]. Car il ne s'est pas piqué, à cet égard, d'un plus complet accord avec lui-même qu'avec Eschyle et Sophocle.

Revenons à notre texte. Ce qui suit l'admirable serment, si bien rendu par Boileau, a été moins célébré, moins cité, et était aussi digne de l'être. Ces chefs doivent périr sous les murs de Thèbes; ils le savent, et n'en paraissent point ébranlés. Le poëte, par l'organe de son espion, nous les représente plaçant sur le char d'Adraste, le seul qui doive revenir de cette expédition, des gages de souvenir pour leurs parents; « des pleurs dans leurs yeux, mais dans leur bouche nulle pitié[5] : » trait admirable, trait homérique, qui, par la vive et concise expression de deux sentiments contraires, rappelle le sourire, humide de larmes, de la mère d'Astyanax[6].

Ce récit est tout rempli de peintures belliqueuses où brillent l'éclatante imagination d'Eschyle et l'audace figurée de son style. On jugerait mal de ce dernier mérite par les traductions, impuissantes à le reproduire, par les imitations de La Harpe, par celle même de Boileau, élégantes, nobles, pompeuses, je le veux bien, mais aux-

1. *Olymp.*, VI, 23. — 2. V. 1309 sqq.
3. V. 119 sqq. — 4. V. 863 sqq. Voyez sur la variété des traditions, à l'égard de ces noms, Apollod., *Bibl.*, III, 6, et le tableau comparatif dressé par Stanley, édition de Butler.
5. V. 50. — 6. *Iliad.*, VI, 484. Stace se souvenait-il de ce beau trait d'Eschyle lorsqu'il a peint le courage de ces chefs argiens amolli, au moment des adieux, par les larmes de leurs proches?

Illi, quis ferrum modo, quis mors ipsa placebat,
Dant gemitus, fractæque labant singultibus iræ.
(*Theb.*, IV, 22.)

quelles la sage réserve de notre langue interdit ces mots de structure gigantesque et bizarre, ces métaphores longuement et hardiment continuées, dont les termes extrêmes se heurtent et s'entre-choquent, au lieu de s'unir et de se fondre comme veut l'usage ordinaire. C'est dans les vers grecs qu'il faut voir « ce flot terrestre de combattants, que soulève à grand bruit le souffle de Mars, contre le gouvernail de Thèbes et son pilote Étéocle[1]. »

Réduit à de telles extrémités, le jeune prince s'adresse pathétiquement aux dieux, et conjure, avec leur courroux, celui de l'implacable furie déchaînée contre les enfants d'Œdipe par la malédiction d'un père[2]. Ainsi s'annonce, pour la première fois, dans cet ouvrage, l'intérêt qui doit plus tard s'y produire, et seul en faire un drame.

Cependant l'épopée, qui jusqu'ici a occupé la scène, s'en retire pour y laisser paraître, à son tour, la poésie lyrique. Les jeunes Thébaines qui forment le chœur, fort naturellement, car les Thébains sont sur les remparts prêts à recevoir l'ennemi, donnent cours aux craintes que leur inspire l'attaque des Argiens[3]. Du haut de la citadelle, c'est le lieu de la scène[4], où elles ont cherché un refuge, elles aperçoivent le tourbillon de poussière qui les précède, « messager muet[5], mais visible et fidèle, de leur approche; » elles croient entendre le sifflement des dards, le choc des lances et des boucliers, le fracas des chars roulant dans la plaine, le bruit des freins et des chaînes secoués par les coursiers, le cri des essieux qui rompent sous le poids. Ces vives images, relevées par le mouvement tumultueux, l'éclat retentissant et imitatif des paroles, et qui rendent d'avance présent aux spectateurs le combat lui-même, sont mêlées d'ardentes supplications à tous les dieux protecteurs de Thèbes. Tel est le

1. V. 62-64. — 2. V. 70. — 3. V. 78-164. — 4. V. 225.
5. Voyez plus haut, p. 174, dans une citation des *Suppliantes*, v. 182, la même expression. Dans l'*Agamemnon*, v. 479, l'approche du messager qui apporte à Clytemnestre la nouvelle de la prise de Troie, lui est aussi attestée par la poussière, *sœur de la boue*, ajoute étrangement le poëte, qui ailleurs, dans les *Sept Chefs*, v. 479, appelle la fumée *la sœur du feu*.

dessin de ce beau chœur, dessin habilement caché sous le désordre qu'exigeait la vivacité de la situation. C'est une chose digne de remarque que, chez les Grecs, la fougue de l'imagination en apparence la plus emportée, l'inspiration qui semble la plus abandonnée, la plus capricieuse, ne courent cependant pas sans règle et s'enferment dans une carrière que l'art a pris soin de tracer. N'oublions pas de rappeler que ce qui n'est plus pour nous qu'une ode, des plus vives, il est vrai, et des plus entraînantes, était encore, sur la scène grecque, un spectacle animé par une expressive pantomime. Sans doute ces chants de la terreur et du désespoir devaient produire sur l'âme un effet puissant, quand les sens étaient en même temps frappés par la vue de cette troupe plaintive, courant, dans sa détresse, d'un autel à l'autre, et embrassant, de ses mains suppliantes, les statues des dieux[1].

Au milieu de tout ce mouvement, survenait Étéocle, qui gourmandait la faiblesse des jeunes Thébaines, leur reprochait d'amollir, par leurs lamentations, le courage des citoyens; leur prescrivait, leur enseignait, par son exemple, une manière plus belliqueuse d'invoquer l'aide des dieux. La rudesse de ses paroles choque aujourd'hui, avec raison, notre délicatesse; mais dans le temps où on la supportait, elle était sans doute conforme aux mœurs publiques; et ce passage, avec d'autres semblables, épars dans ce théâtre, est un témoignage historique de l'état de dépendance et d'oppression où la civilisation grecque retenait les femmes.

Toutefois il est difficile, même pour le despotisme le plus dur et le plus menaçant, de réduire tout à fait au silence la frayeur et la plainte. Étéocle, dans une contestation qui ne manque pas de naturel, mais qui paraît bien prolongée, n'y parvient qu'avec peine; et encore, il n'a

1. Cette scène, et en général le rôle du chœur qui prévaut dans *les Sept Chefs* sur celui des personnages plus particulièrement intéressés à l'action, ont été, pour M. Saint-Marc Girardin, dans son *Cours de littérature dramatique*, 1843-1855, t. II, p. 268 et suivantes, le sujet de vives et intéressantes analyses.

pas plutôt disparu de la scène, que les sentiments un moment comprimés par sa présence y éclatent de nouveau et avec une force toujours croissante. C'est un appel pressant à la protection des dieux gardiens de Thèbes, et qui ne peuvent trouver ailleurs une demeure plus digne d'eux. C'est le tableau des affreuses calamités qui accompagnent la prise d'une ville : le pillage, l'incendie, le meurtre, les enfants égorgés sur le sein des mères, les femmes livrées à la brutalité du soldat ou partagées comme un butin et entraînées en esclavage, tout ce que la barbarie des temps ajoutait de cruautés et d'outrages aux suites nécessaires de la guerre, ce qui doit frapper avant tout l'imagination effrayée du personnage qu'Eschyle fait parler[1].

En cet endroit se place la scène capitale de l'ouvrage, celle qui lui a donné son titre. Étéocle apprend, de l'espion, les noms des sept guerriers entre lesquels le sort a partagé l'attaque des sept portes de Thèbes, et il leur oppose, pour les combattre, autant de guerriers thébains. De là résulte une longue énumération que le chœur interrompt, à chaque révélation nouvelle de l'espion, à chaque nouvelle décision d'Étéocle, par des imprécations contre l'ennemi de la patrie, par des vœux pour son défenseur. Une telle scène n'a rien que d'épique, et, en lisant toutes ces descriptions de combattants et d'armures, on pourrait croire, comme La Harpe, lire l'*Iliade*, si le langage perpétuellement figuré d'Eschyle avait plus de ressemblance avec la simplicité d'Homère.

Ici encore on est trompé par la timidité des traductions ; et, pour en donner un exemple, le poëte grec ne dit pas prosaïquement, comme on le lui fait dire, que sur le bouclier de Capanée est écrite, en lettres d'or, cette devise : « Je brûlerai la ville. » C'est Capanée lui-même qu'il fait parler, et qui, par l'emblème et les caractères tracés sur ses armes, crie aux Thébains cette terrible menace[2]. Ailleurs, ce sont les globes d'airain dont est bordé l'écu de

1. V. 271-353. — 2. V. 419; même tour, v. 453.

Tydée, qui « sonnent l'épouvante[1] ; » c'est le frein des coursiers de l'Étéocle argien qui « souffle orgueilleusement[2] ». Ces petits détails peuvent faire comprendre quelle hardiesse lyrique Eschyle imprime à son style dans ces morceaux mêmes qu'une analogie de mouvement et de caractère semble d'abord rapprocher de l'épopée.

Eschyle n'avait pas trop de toutes les ressources de son imagination pour animer et varier la matière uniforme et froide que lui offrait le plan de cette scène. Mais aussi, quelle vigueur de dessin, quelle vivacité de coloris dans ces portraits, dont la succession symétrique ressemble à l'ordre d'une galerie ! quelle diversité frappante dans ces figures toutes empreintes d'un même sentiment, la fureur guerrière! qu'ils s'y détachent surtout, en traits caractéristiques, et cet impatient Tydée qui, arrêté sur les bords de l'Ismène par les retardements du devin, l'accuse de flatter lâchement la mort et le combat, s'écrie comme le dragon sifflant aux rayons du soleil, s'agite comme le coursier dont le souffle et les tressaillements hâtent le signal de la trompette[3]; et cet orgueilleux Capanée, qui, dans son audace, n'a rien d'un mortel, qui veut renverser Thèbes malgré les dieux, sans se plus soucier du courroux de Jupiter tombant sur la terre en traits enflammés, de ses éclairs et de ses foudres, que des chaleurs du midi[4]; et ce Parthénopée, enfant viril, au visage paré des grâces du premier âge, mais au farouche regard, mais à l'âme cruelle[5]; et cet Amphiaraüs, sage vieillard, valeureux guerrier, résolu à mourir avec honneur pour une cause qu'il déteste[6]. Que dire enfin de la richesse d'invention qui brille dans tous ces emblèmes[7], toutes

1. V. 371. — 2. V. 448-9. — 3. V. 366, 368, 378-9. — 4. V. 410, 412-16. — 5. V. 518-522. — 6. V. 454-5, 574.

7. Un contemporain d'Eschyle, Pindare (*Pyth.*, VIII, 64) en prêtait de semblables aux fils des *sept chefs*, aux Épigones. Il introduisait dans son ode Amphiaraüs, qui s'écriait prophétiquement : « Je distingue.... je vois près des portes de Thèbes, au premier rang des combattants, Alcméon, dont le bras agite le dragon tacheté peint sur son bouclier.... » Les sept chefs ont aussi des boucliers ornés de figures emblématiques dans *les Phéniciennes* d'Euripide (v. 1109 sqq.).

ces devises de guerre, antérieurs de tant de siècles aux ingénieux symboles de notre chevalerie; de la souplesse, de la promptitude d'esprit avec lesquelles le général thébain les explique à son avantage, et, selon le penchant superstitieux de ces temps reculés, les tourne en présages funestes contre ses ennemis?

On rencontre dans ses réponses une idée et un tour dont les historiens latins, Tite Live, Tacite, et je crois aussi Quinte-Curce, ont orné, sans doute par rencontre accidentelle plutôt que par goût d'imitation, leurs harangues militaires[1]. « Une riche armure n'a rien qui m'effraye, s'écrie Étéocle. Des emblèmes ne font point de blessures. Que peuvent ces aigrettes, cet airain sonore, sans la lance[2]? »

Quelque étincelante de beautés poétiques que soit cette scène, nous ne pouvons nous défendre, accoutumés que nous sommes à la vive allure de notre drame, de la trouver bien longue. Euripide[3] déjà, nous le verrons ailleurs[4], en jugeait comme nous. Ce n'est pas cependant, comme il est visible, sans une raison dramatique qu'Eschyle l'a ainsi prolongée. Par tous ces développements lyriques et épiques il a voulu préparer l'explosion subite, inattendue, terrible, de l'élément tragique que recélait son œuvre. Ainsi, quand les nuages se sont lentement amoncelés, éclate tout à coup la foudre.

L'espion a nommé, comme septième assaillant, Poly-

Seulement le poëte, faisant remarquer (v. 751), en critique peu respectueux pour Eschyle, l'inconvenance d'un pareil détail descriptif au moment le plus pressant de l'action, l'a différé jusqu'au récit qui la termine. Macrobe (V. 18) nous a conservé un passage de la tragédie de *Méléagre*, par le même Euripide, où, parmi les héros rassemblés pour la fameuse chasse de Calydon, Télamon est représenté avec un aigle d'or sur son bouclier. Dans le tome II, page 438, des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Fraguier, jaloux de trouver consacrée par les usages de la plus haute antiquité une des fonctions principales de sa compagnie, a peut-être accordé aux emblèmes guerriers, aux devises des *sept chefs* argiens et de leurs antagonistes thébains, qu'il commente ingénieusement, dont il explique assez subtilement la diversité chez Eschyle et chez Euripide, un caractère trop historique.

1. Tit. Liv., X, 39; Tac., *Agric.*, XXII. — 2. V. 383-5.
3. *Phœniss.*, 751 sq. — 4. Liv. II, ch. VI.

nice; à l'instant Étéocle se désigne pour son adversaire, emporté, malgré les représentations, les prières du chœur, par sa haine impie, et se disant, se croyant peut-être poussé par les imprécations paternelles et une irrésistible puissance. Ce poste, que son âme dénaturée eût choisi, il aime à croire que le destin le lui a fait échoir, en gardant, au fond de son urne, les noms maudits des deux frères. Il faut citer l'admirable peinture de ce sombre fatalisme qu'un âge barbare mêlait à ses passions féroces, et dont la tragédie primitive fit le principal ressort du drame.

L'ESPION.

Pour le septième chef, celui qui marche contre la septième porte et qui, il faut bien le dire, n'est autre que votre frère, de quelles fortunes il nous menace! Franchir nos tours, entrer en roi dans cette ville, y faire retentir l'hymne de la victoire, et puis vous chercher et vous combattre, vous immoler, quand il devrait lui-même périr, ou, s'il faut que vous viviez, vous qui lui avez ravi l'honneur, vous flétrir à votre tour d'un exil déshonorant, voilà ses vœux! il les proclame, il ose en prendre à témoin les dieux qui présidèrent à votre commune naissance, les dieux de la terre paternelle. Sur son bouclier, d'un travail récent et habile, se voient deux figures : l'une, ciselée en or, est celle d'un guerrier; l'autre représente une femme qui le conduit majestueusement par la main. « Je suis la Justice, lui fait dire l'inscription; je ramènerai cet homme; il rentrera dans sa patrie, dans la maison de ses pères.... »

ÉTÉOCLE.

O race que les dieux égarent, que les dieux détestent! race déplorable d'OEdipe! malheureux! maintenant s'accomplit la malédiction de notre père. Mais ce n'est pas le temps de pleurer ni de gémir; il ne faut pas par mon exemple donner naissance à d'importunes lamentations.... O Polynice! On saura bientôt ce que produiront tes emblèmes; si elles te feront rentrer dans Thèbes, ces lettres d'or que le métal bouillant a tracées sur ton bouclier avec ton insolence. Peut-être; si cette fille de Jupiter, cette vierge céleste, la Justice, était pour quelque chose dans tes œuvres et dans tes pensées. Mais jamais, ni quand tu t'échappas des ténèbres du sein maternel [1], ni dans ton enfance, ni dans ta jeunesse, ni depuis que la barbe s'est épaissie sur ton menton, la Justice ne daigna t'honorer d'un regard; et je

1. Cf. *Eumenid.*, 657; Pind., *Nem.*, I, 53.

ne pense pas que, pour t'aider à opprimer ta patrie, elle réponde aujourd'hui à ton appel. Serait-elle encore justement nommée la Justice, si elle s'alliait à un mortel audacieux et sans frein? Voilà ce qui fait ma confiance : c'est moi qui te combattrai; oui, moi-même; et quel autre? Roi contre roi, frère contre frère, rival contre rival, je dois te combattre. Courez, apportez mon armure, ma lance, mon bouclier.

LE CHŒUR.

O cher prince! ô fils d'OEdipe! n'imitez pas dans sa rage celui dont tout à l'heure vous détestiez l'attentat. C'est assez que les enfants de Cadmus se mesurent avec les Argiens : le sang d'un ennemi peut s'expier; mais le sang de deux frères, un double fratricide, quelle vieillesse assez longue pour en effacer la souillure?

ÉTÉOCLE.

Quel que soit mon sort, je l'accepte, s'il est sans honte. Est-il d'autre bien après la mort? Les lâches, quel renom laissent-ils?

LE CHŒUR.

O mon fils! que veux-tu faire? ne te laisse pas emporter à ces mouvements d'indomptable courroux, de fureur belliqueuse; rejette, il en est temps encore, une criminelle envie.

ÉTÉOCLE.

Le ciel le veut et presse l'événement. Vogue donc, au vent de sa colère, sur les eaux du Cocyte, toute cette race détestée d'Apollon, la race de Laïus!

LE CHŒUR.

C'est un farouche penchant qui te pousse à consommer un meurtre fécond en fruits amers, à verser un sang interdit à ton épée.

ÉTÉOCLE.

Non, c'est l'imprécation d'un père, cette furie vengeresse qui achève son œuvre; elle est là, l'œil sec et sans larmes, qui me dit : La vengeance d'abord, et après, la mort.

LE CHŒUR.

Garde-toi donc de l'animer encore. Seras-tu un lâche pour vivre avec innocence? La noire Érinnys n'entre point chez celui dont les mains restent pures, dont les dieux acceptent les sacrifices.

ÉTÉOCLE.

Les dieux! ils se sont depuis longtemps retirés de nous. Notre ruine est toute leur joie. Le sort qui veut ma perte, pourquoi le flatterais-je encore?

LE CHŒUR.

Tu peux encore le fléchir. Peut-être avec le temps ce démon domestique perdra-t-il de sa haine; peut-être deviendra-t-il plus doux, son souffle aujourd'hui si brûlant.

ÉTÉOCLE.

Brûlantes aussi sont les imprécations d'OEdipe qui l'ont allumé. Elles n'étaient point mensongères ces visions nocturnes qui m'ont appris dans mon sommeil comment doit se partager l'héritage paternel[1].

LE CHŒUR.

Veux-tu en croire des femmes, malgré ta haine pour leur sexe ?

ÉTÉOCLE.

Vains efforts; c'est assez.

LE CHŒUR.

Quitte cette voie fatale; ne va point à cette porte.

ÉTÉOCLE.

Pensez-vous par des paroles émousser le tranchant de ma colère ?

LE CHŒUR.

Une telle défaite est honorée des dieux.

ÉTÉOCLE.

Mais une telle maxime ne peut plaire à un guerrier.

LE CHŒUR.

Tu veux donc avoir le sang d'un frère ?

ÉTÉOCLE.

Si les dieux me secondent, il ne peut m'échapper[2].

Le départ d'Étéocle livre le chœur à des appréhensions qui lui font oublier ses propres dangers. Il ne peut plus s'occuper que de cette malédiction, précipitée par la discorde fraternelle vers son inévitable effet. L'image de la destinée l'obsède, et il repasse avec terreur toutes les cala-

1. V. 697. De ce passage, qui se rapporte a un songe dont il n'est point question dans *les Sept Chefs*, on a conclu (God. Hermann, *de Compos. tetral. trag.*; *Opusc.*, II, p. 314) que la pièce avait dû être précédée d'un autre ouvrage; de même, nous le verrons plus loin, qu'un autre passage, v. 988 sqq., a donné à penser qu'elle se complétait par une troisième tragédie. — 2. V. 618-708.

mités dont elle frappe de génération en génération la maison de Laïus, et qui s'y succèdent sans relâche comme les rejetons d'une souche vivace et fertile, comme les flots d'une mer courroucée[1].

La nouvelle de l'acte sanglant par lequel doit se fermer ce cercle fatal ne se fait point attendre. Un messager vient annoncer, avec la victoire de Thèbes, la mort de ses deux princes. Dans cette annonce d'un double dénoûment, heureux et funeste tout ensemble[2], s'avoue, en quelque sorte soi-même, la duplicité du sujet, le caractère équivoque du poëme. Mais de ce défaut le génie d'Eschyle sait tirer une beauté de plus; il ose mêler les images de la victoire et de la mort, et, par cette dissonance hardie, retrouve et rétablit l'unité.

Toutefois l'expression du deuil domine, et atteint les dernières limites de l'imagination pathétique, quand, au récit de l'attentat, a succédé la vue de ses victimes; quand, auprès de leurs corps sanglants, les jeunes Thébaines, partagées en deux chœurs funèbres, et ensuite les sœurs éplorées des princes, Antigone et Ismène, font retentir, comme dit Eschyle, « l'hymne d'Érinnys[3]. »

C'est chez les Grecs modernes un usage dont le savant et ingénieux interprète de leur poésie populaire[4] nous a retracé les touchants détails, que, dans les funérailles, les parents, les amis du mort se rassemblent autour de sa dépouille, et là, s'abandonnant aux violents transports et à l'inspiration naïve de la douleur, improvisent tour à tour des chants lugubres, appelés *myriologues*. La scène d'Eschyle nous offre quelque chose d'absolument semblable dans le dialogue étrange qui s'établit entre les deux moitiés du chœur, entre les deux princesses. C'est vraiment un *myriologue* antique. Et, en effet, ces pensées, ces images, qui passent d'un interlocuteur à l'autre; qui, dans un échange de rapides répliques, s'achèvent ou

1. V. 740-3, 745-8. — 2. V. 800-7.
3. V. 852. — 4. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, discours préliminaires, t. I, p. 39 et suiv.

se répètent; qui vont s'appelant, se provoquant, se produisant mutuellement, comme sans l'intervention du poëte, ont tout à fait l'apparence d'une création spontanée et soudaine, d'une improvisation. Quel est le thème ainsi livré aux développements imprévus, à l'émulation capricieuse de ces imaginations émues? L'idée du fratricide consommé par le destin. Une verve inépuisable la revêt de formes toujours nouvelles, toujours plus vives et plus frappantes, tantôt touchantes et terribles, tantôt mêlées de je ne sais quelle ironie amère et sublime. Ce double meurtre, commis par la fureur insensée de deux frères, c'est une réconciliation, un traité, un partage; le fer a été leur arbitre; chacun d'eux est vainqueur, chacun d'eux régnera, mais dans le tombeau; ainsi l'avait prédit un père, ainsi l'a voulu le destin. Le destin! c'est vraiment, quoique invisible, l'acteur toujours présent, le héros de la tragédie d'Eschyle. Écoutez comme il célèbre cette victoire qu'il lui fait remporter, au dénoûment, par la passion aveugle, la main égarée des mortels.

O maison, où germe sans cesse et fleurit l'infortune! Enfin, les déesses des imprécations ont poussé leur cri de triomphe, en voyant fuir devant elles toute cette race. Le trophée des furies s'élève à la porte où se sont frappés les deux frères, et vainqueur de tous deux, le destin se repose[1].

Ici je m'estime heureux de pouvoir céder la parole à un meilleur interprète de la pensée antique, à un poëte. Une imitation de Casimir Delavigne fera mieux connaître que ne le pourraient mes traductions et mes commentaires, le dialogue, de forme singulièrement concise et rapide qu'amène, à la fin de cette scène, entre les deux sœurs, le mouvement toujours croissant d'une douleur passionnée; dialogue où le vers si court de l'ode suffit tout seul à la pensée, où souvent même il est brisé par la vivacité des répliques, et auquel la marche parallèle des pensées, l'opposition symétrique des mots et des consonnances, la communauté de sentiments qui les réunit

1. V. 932-41.

dans une même expression, ont fait donner presque unanimement, par les critiques[1], le nom de *duo*.

ANTIGONE.

Éclatez, mes sanglots!

ISMÈNE.

Coulez, coulez, mes pleurs!

ANTIGONE.

Tu frappes et péris.

ISMÈNE.

En immolant tu meurs.

ANTIGONE.

Son glaive te renverse.

ISMÈNE.

Et sous ton glaive il tombe.

ANTIGONE.

Même âge!

ISMÈNE.

Même sang!

ANTIGONE.

Et bientôt même tombe!

O frères malheureux!

ISMÈNE.

Plus mis'rables sœurs!

ANTIGONE.

Éclatez, mes sanglots!

ISMÈNE.

Coulez, coulez, mes pleurs!

ANTIGONE.

Mes yeux se couvr nt de ténèbres;
Mon cœur succombe à ses tourments.

ISMÈNE.

Ma voix, lasse de cris funèbres,
S'éteint en sourds gémissements.

ANTIGONE.

Quoi! périr d'une main si chère!

1. Brumoy, Rochefort, La Harpe.

ISMÈNE.

Quoi ! percer le cœur de son frère !

ANTIGONE.

Tous deux vainqueurs !

ISMÈNE.

Vaincus tous deux !

ANTIGONE.

O récit qui me désespère !

ISMÈNE.

O spectacle encor plus affreux !

ANTIGONE.

Où les ensevelir ?

ISMÈNE.

A côté de leur père :
Il fut infortuné comme eux.

ANTIGONE.

O mon cher Polynice !

ISMÈNE.

Étéocle, mon frère !

ENSEMBLE.

Et nous, plus misérables sœurs !

ANTIGONE.

Éclatez, mes sanglots !

ISMÈNE.

Coulez, coulez, mes pleurs[1].

La tragédie semble finie; mais Eschyle la prolonge encore par un de ces suppléments que condamne l'art des modernes, et qui trouvaient, chez les anciens, leur excuse, soit dans les mœurs, soit dans certaines pratiques de théâtre. Nous aurons plus d'une occasion d'en faire la remarque : tantôt c'est l'importance attachée aux honneurs de la sépulture, tantôt c'est le soin de préparer un autre ouvrage, la seconde ou la troisième partie d'une

1. Cas. Delavigne, *Poésies diverses.*

trilogie, quelquefois ce sont ces deux motifs ensemble, qui portent les poëtes grecs à pousser un peu plus loin que le dénoûment. On a pu soupçonner qu'il en était ainsi des *Sept Chefs*, jusqu'à la découverte récente[1] de la didascalie qui fixe définitivement la place de cette pièce dans les trilogies, et même les tétralogies, empruntées par Eschyle au cycle thébain. Elle y succédait à deux autres tragédies, le *Laïus*, l'*Œdipe;* elle y précédait le *Sphinx*, drame satyrique. Il est maintenant bien évident que le poëte n'avait pu se proposer de préparer par sa dernière scène à l'intérêt qui devait animer ses *Éleusiniens*, ses *Épigones*, celui des honneurs de la sépulture refusés par Thèbes aux restes des chefs argiens, et que leur font rendre le roi d'Athènes, Thésée, à Éleusis[2], et leurs fils, les Épigones, à Thèbes[3].

Antigone s'apprête avec Ismène à conduire les deux princes au tombeau, lorsqu'un héraut vient, de la part du sénat de Thèbes, ordonner d'ensevelir Étéocle, qui a combattu pour sa patrie, et d'exposer au contraire sans sépulture Polynice, qui lui a fait la guerre. Antigone se soulève noblement contre cette justice impie, et déclare que rien ne l'empêchera de remplir le

1. Voyez plus haut, p. 29.

2. Plutarque, *Vit. Thes.*, XXVIII, cite les *Éleusiniens* d'Eschyle, et les oppose, sur certains détails controversés de cette histoire, à une autre tragédie où depuis le même sujet fut traité par Euripide, ses *Suppliantes.* Voyez liv. IV, ch. XVIII.

3. Parmi les pièces d'Eschyle qui relèvent du cycle thébain on compte encore *les Argiens* et, avec moins de certitude, *Némée, les Phéniciennes.* Tous ces ouvrages, les critiques se sont fort exercés à les classer en trilogies, en tétralogies. Voyez les classifications diverses de Bœckh (*Græc. trag. princ.*, XXI); de God. Hermann (*De compositione tetral. trag.; de Æschyli trilogiis thebanis; Opusc.*, t. II, p. 310; VII, 190 sqq. Cf. Bode, *Histoire de la poésie grecque; tragédie*, t. III, p. 304); de Welcker (*Trilogie d'Eschyle*, p. 354 sqq., *Appendice*, 144 sqq.); de Klausen (*Theologumena Æschyli*, p. 173); de Bellmann (*de Æschyli ternione Prometheo*, p. 46 sq.), etc., etc. Depuis, M. A. J. Ahrens (*Æschyl. Fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 221 sqq.) ne croyant pouvoir s'arrêter, avec une entière confiance, à aucun des systèmes proposés, s'est contenté de rassembler dans un même chapitre, sans d'ailleurs les classer, les tragédies des *Trilogiæ thebanæ.* De tant de conjectures une seule s'est trouvée d'accord avec la nouvelle didascalie, celle qu'avait émise, en 1819, God. Hermann (*Opusc.*, t. II, p. 314).

devoir du sang et de la nature. Après une de ces contestations animées où Eschyle fait déjà briller, dans ce premier âge de l'art tragique et dans ce début de son génie, un grand talent de dialogue, le chœur, d'abord irrésolu, se sépare, ce qui est bien rare, peut-être unique sur la scène grecque, ce qui eût pu fournir un argument à Schiller pour défendre les deux chœurs ennemis de sa Fiancée de Messine, trouvés peu conformes, par cette duplicité même, au caractère moral de ce personnage conventionnel[1]; le chœur, dis-je, d'ordinaire si unanime, se sépare en deux partis opposés, dont l'un s'associe à la belle mais périlleuse révolte d'Antigone, tandis que l'autre, plus prudent et probablement plus nombreux, suit le convoi d'Étéocle, qui après tout, dit-il pour s'absoudre de sa faiblesse, a sauvé la patrie[2]. Les poëtes grecs ne se piquaient pas de donner au chœur, représentant de la foule, des sentiments héroïques, et il me semble qu'Eschyle, dans cette peinture rapide que développera un jour Sophocle[3], a fort ingénieusement caractérisé les commodes apologies de la poltronnerie politique. Ensuite cette mention du salut de Thèbes, au dernier mot de la pièce, ramène adroitement la pensée vers l'intérêt excité d'abord par l'ouvrage, et dont un intérêt plus puissant l'a distraite. C'est une ruse de composition, au moyen de laquelle le poëte veut faire croire à l'unité de son œuvre, peut-être aussi un sophisme pour s'en persuader lui-même.

Cette pièce fournit un document précieux à l'histoire de la tragédie grecque : elle s'y montre, d'une part, avec sa forme primitive, c'est-à-dire son chœur permanent et ses récits qui le réchauffent et le renouvellent par la rare révélation des progrès d'une action invisible; d'une autre part, avec une progression d'images, d'idées, de sentiments, qui est presque du mouvement théâtral, avec un

1. Voyez W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, leçon XVII, et la préface de Schiller intitulée : *De l'emploi du chœur dans la tragédie.*

2. V. 1056-62. — 3. Dans son *Antigone*. Voyez liv. III, chap. VI.

commencement de situations et de dialogue qui bientôt produira le drame. C'est le bloc à peine dégrossi, mais duquel se dégage et va éclore la statue; c'est l'instrument encore grossier qui, sous une main enfin plus adroite et plus savante, rend un son harmonieux : c'est, tout ensemble, Thespis et Eschyle.

Aujourd'hui qu'une longue habitude nous a blasés sur tous les effets de la scène, nous avons peine à comprendre qu'à une certaine époque, ce peu de combinaison dramatique qui se rencontre dans *les Sept Chefs* ait pu suffire à l'intérêt. Mais qu'on y songe, ce peu lui-même était une nouveauté piquante pour un public qui ne connaissait pas autre chose. Il en a été de même dans tous les arts : ce dessin si roide, ce coloris si terne, ces mélodies si pauvres, ont, au moment de la découverte, enchanté par leur nouveauté les sens et l'imagination; et puis, avec des moyens bornés, le génie grand et naïf des premiers âges atteignait à des effets souvent hors de la portée d'époques plus raffinées et plus savantes. Tel est Eschyle, dont les œuvres, dans leur rude simplicité, offrent un caractère de force et d'élévation qui jamais ne fut égalé. Quelle sombre majesté dans cette terreur superstitieuse dont il les enveloppe! quelles proportions colossales chez cette race d'hommes qu'il y fait mouvoir! que ces passions, ces crimes, ces douleurs excèdent la mesure commune! et combien le style qui les exprime est lui-même d'une structure étrange et gigantesque! Par une rencontre qui n'est pas toute fortuite, cette poésie sublime avait pour auditoire un peuple héroïque, digne de la comprendre comme de l'inspirer.

C'est la loi de toute poésie de répondre, par l'esprit qui l'anime, à l'esprit du temps et du pays où elle se montre; mais il n'est aucun genre pour qui cette loi soit plus obligatoire que pour le genre dramatique, qui appelle à ses représentations la nation tout entière : il doit, par les sujets qu'il célèbre, les passions qu'il met en jeu, les sentiments qu'il exprime, par le langage où il les développe, éveiller à la fois, dans toutes les âmes, cette

émotion sympathique qui circule et se propage au sein de la foule, qui s'accroît en se partageant, qui, éclatant enfin par des transports universels, par des cris unanimes d'admiration et de plaisir, fait de l'œuvre merveilleuse, à laquelle il est donné de produire de tels effets, la plus animée, la plus vivante de toutes les œuvres poétiques. La tragédie était née, chez les Athéniens, vers le temps où les lois de Solon réunissaient, en un corps plus régulier, les divers ordres, les diverses fractions de l'État, et formaient ainsi, pour les poëtes dramatiques, un auditoire mieux préparé à goûter en commun les plaisirs du théâtre. Bientôt les esprits se rapprochèrent encore par le soin imposé à tous de défendre, contre la tyrannie des Pisistratides et l'invasion des Perses, la liberté et l'indépendance de la patrie. Or, ce fut précisément à cette époque, où toutes les volontés se confondaient dans une volonté unique, où un seul sentiment, une seule passion agitait les cœurs et les poussait à des actes de dévouement dont la mémoire sera éternelle, que l'art dramatique commença de se perfectionner. On conçoit facilement qu'il ne dut point demeurer étranger à l'enthousiasme patriotique et belliqueux qui se déployait alors avec tant d'énergie et de puissance; on conçoit que ces poëtes, ces spectateurs qui étaient avant tout des citoyens et des soldats, et qui voulaient reproduire ou retrouver au théâtre les affections dont ils étaient pleins, durent faire naturellement du drame une sorte d'hymne à la liberté, un chant de guerre et de victoire.

Voilà, en effet, le caractère avec lequel apparaît la tragédie grecque à la première époque de son histoire. Qu'y a-t-il dans *les Suppliantes* de plus véritablement dramatique? N'est-ce pas la scène où le poëte oppose si heureusement l'un à l'autre le Grec et le barbare, le roi d'un peuple libre et l'esclave d'un despote? Quand Pélasgus exprime avec tant de vivacité et d'éclat le sentiment de la supériorité nationale; quand, avec une confiance que lui donnent la justice de sa cause et la conscience de sa force, il brave les menaces de l'Égypte et lui déclare la

guerre, on croit entendre la réponse que firent aux envoyés de Darius et de Xerxès les hommes de Marathon et de Salamine : eux-mêmes se reconnurent sans doute, avec orgueil, dans une si fière peinture; et cet intérêt, tout présent, dut prévaloir, dans leur esprit comme dans celui du poëte, sur les impressions pathétiques et religieuses qui sortaient naturellement du sujet et de l'ouvrage.

Il en fut probablement de même de la pièce des *Sept Chefs*, que la nature de la composition invite à placer, dans le recueil d'Eschyle, immédiatement après *les Suppliantes*, tandis que, d'autre part, sa date la rapproche des *Perses*[1], donnés quatre ans environ auparavant[2]. On était déjà loin de ces temps de Marathon desquels une conjecture ingénieuse[3], mais évidemment fausse, l'a faite à peu près contemporaine. Il n'y avait toutefois nulle nécessité de la reculer ainsi dans le passé pour expliquer ce dont, selon une anecdote rapportée par Plutarque[4] et à laquelle Platon paraît avoir fait allusion[5], elle fut l'occasion, l'hommage éclatant et délicat que reçut à la représentation de ce bel ouvrage Aristide, vivant encore et bien près de sa fin. Tous les regards se portèrent sur lui, dit l'historien, lorsqu'on entendit ces mots du portrait d'Amphiaraüs : « Il n'a sur son bouclier aucun emblème, car il ne veut pas paraître brave, mais l'être en effet, et du fond de son âme, comme d'un sillon fertile, sort une moisson toujours nouvelle de sages conseils[6]. »

Il est bon d'avertir, pour l'intelligence de cette anecdote, qu'une des épithètes données au vertueux Amphia-

1. Schol. Aristoph., *Ran.*, 1021, 1026, édit. F. Didot, p. 303.
2. Sous l'archonte Ménon, première année de la LXXVIIe olympiade, en 472 (Argum. *Persar.* Voyez Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 37). Selon la nouvelle didascalie dont il a déjà été question, p. 29 et 201, *les Sept Chefs* parurent sous l'archonte Théagénis, la première année de la LXXVIIIe olympiade, en 468.
3. M. Lebeau jeune, *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. XXXV, p. 452.
4. *Vit. Aristid.*, III. — 5. *Republ.*, II.
6. V. 577-80. L'image vive et hardie que présentent les derniers vers a été imitée par Aristophane, *Lysistrate*, 407.

raüs, celle qui, outre la bravoure, peut encore exprimer la probité, ἄριστος[1], offrait avec le nom même d'Aristide un rapport auquel Eschyle n'avait probablement pas songé, mais que saisit à l'instant l'imagination vive et prompte des Athéniens.

La longue scène, que remplissent les portraits des généraux ligués contre Thèbes et de ceux que leur oppose Etéocle, dut être féconde en allusions de ce genre aux chefs des troupes athéniennes et persanes, lors de ces batailles de Marathon et de Salamine, si chères au patriotisme des Athéniens, et longtemps présentes à leur souvenir. La peinture si animée de l'ardeur guerrière du roi thébain et des alarmes du chœur à l'approche de l'assaut reproduisait pour tous, sous des noms étrangers, le trouble qui remplit Athènes à la veille de ces grandes et décisives journées, et en même temps l'héroïque dévouement de ceux qui la sauvèrent. Par là, les diverses parties de l'ouvrage, peu liées entre elles et de dimensions fort inégales, semblaient avoir plus de cohérence et de proportion; l'intention particulière que la pensée du public ajoutait à celle du poëte, donnait à la pièce plus d'ensemble et d'unité, et surtout un intérêt plus vif et plus pressant; elle n'offrait pas seulement l'expression générale des sentiments de l'époque, mais presque le tableau des événements contemporains.

Eschyle était digne de servir d'interprète à l'ardeur généreuse qui animait alors le peuple d'Athènes. Il ne faut pas se le représenter comme un barde qui tient la lyre, pendant que d'autres manient l'épée. Frère de ce fameux Cynégire, qui s'illustra entre tant de braves, par son tré-

1. Ce mot se trouve dans toutes les éditions d'Eschyle, celle de Porson exceptée, qui, d'après Plutarque, donne δικαίος. Sans doute l'historien grec, qui ailleurs (*de Aud. poet.; Apophthegm.*) écrit ἄριστος, a voulu, par ce changement, rendre plus frappante et plus naturelle l'allusion au *juste* Aristide; mais il a supprimé en même temps un rapport verbal beaucoup plus clair et plus propre à être saisi par une assemblée populaire. Au reste, les autorités anciennes et modernes, pour chacune des deux leçons, sont assez nombreuses. Blomfield les a réunies et discutées dans une longue note de sa deuxième édition des *Sept Chefs*, Cambridge, 1817, p. 57.

pas désespéré[1], de cet Aminias, qui, dans la seconde journée de la liberté athénienne, mérita, entre tous ses compagnons d'armes, le prix de la valeur[2], Eschyle ne démentit pas le sang généreux qui coulait dans ses veines; il combattit parmi les héros de Marathon, de Salamine et de Platée, et eut sa part des victoires qu'il devait si éloquemment célébrer[3]. Lui-même, faisant deux parts de sa gloire, préféra le titre de soldat d'Athènes à celui de son poëte. Dans l'épitaphe qu'il prépara pour son tombeau, et où il prit soin de recommander son nom à la mémoire des hommes, il oublia de rappeler ses vers, ne les regardant sans doute que comme le délassement et la distraction de ses travaux guerriers.

« Ce tombeau renferme Eschyle, fils d'Euphorion, né dans l'Attique, mort dans les campagnes fécondes de Géla. Le Mède, à la longue chevelure, et les bois fameux de Marathon rendent témoignage à sa valeur[4]. »

Archiloque avait montré moins de désintéressement littéraire, lorsqu'il avait dit :

« Je suis un des enfants du redoutable Mars, mais qui n'est point étranger à l'aimable talent de la poésie[5]. »

Ces productions qu'Eschyle semblait dédaigner, et qui l'ont rendu immortel, étaient cependant des actes de citoyen autant que des œuvres de poëte : elles faisaient naître les vertus qu'elles célébraient; elles donnaient des défenseurs à la patrie. C'est Aristophane qui nous l'atteste dans la satire maligne[6] où il s'est joué à la fois et d'Eschyle et d'Euripide, mais où éclate cependant, au milieu des plaisanteries sans nombre dont il les poursuit tous deux, une grande estime pour le premier. Personne, sans doute, ne s'est moqué plus gaiement de son ton emphatique et de son style ampoulé; mais personne aussi n'a

1. Herodot., VI, 114 — 2. *Ibid.*, VIII, 84, 93. — 3. *Vit. Æschyl.*
4. Pausan., *Att.*, XIV; Athen., XIV. — 5. Athen., *ibid.* — 6. *Les Grenouilles.*

loué avec plus d'éloquence la grandeur, la majesté, l'éclat de son génie. Il lui suffit quelquefois d'un seul trait pour produire deux effets si divers; il prête au père de la tragédie grecque une sorte de langage grotesque et sublime, qui exprime merveilleusement ses défauts et ses beautés, qui élève et égaye tout ensemble, qui provoque le rire et l'admiration. C'est ainsi que Molière a su traduire sur la scène comique la vertu elle-même, sans qu'elle cessât d'être respectable et sainte.

Dans la comédie d'Aristophane, dont je veux citer quelque chose en finissant, pour donner la petite pièce après la grande, Eschyle et Euripide se disputent aux enfers le prix de la tragédie, et ce grand combat se livre en présence de Bacchus, le dieu du genre, qui, mécontent des poëtes qui le cultivent sur la terre, a voulu voir s'il ne trouverait pas mieux chez les morts. « Çà, réponds-moi, dit Eschyle à son rival[1]; par où un poëte mérite-t-il qu'on l'admire? — Par son habileté, répond Euripide, par sa sagesse; lorsqu'il sait rendre meilleurs ses concitoyens. — Et si tu ne l'as pas fait, reprend Eschyle; si de bons et de braves qu'ils étaient, tu les as rendus pervers, quel châtiment auras-tu mérité? réponds-moi. — La mort, s'écrie Bacchus, le juge du procès, en interrompant les plaideurs; ne lui demandez pas cela. — Voyez, dit Eschyle, quels hommes il a reçus de moi, des hommes généreux et braves, des hommes de quatre coudées, toujours prêts à servir l'État. Ce n'étaient pas, comme aujourd'hui, des discoureurs de place, des rusés, des méchants; ils ne respiraient que pour le javelot, pour la lance.... » Et ici Eschyle entre dans une énumération tout à fait intraduisible; elle est grossie de ces mots sonores, de ces mots *volumineux*[2], formés péniblement des débris de plusieurs autres, que le vieux poëte grec se plaisait à forger, pour donner à son langage de la dignité et de l'ampleur. Bacchus n'en peut soutenir le bruit; il

1. V. 1021 sqq.
2. Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis*, LXIX.

en a, dit-il, le cerveau tout ébranlé, et, comme le juge de Racine, il engage l'orateur à se modérer :

.... Avocat,
De votre ton vous-même adoucissez l'éclat.

Celui-ci ne tient compte de l'avertissement; car, lorsque Euripide lui a demandé, malignement, comment il s'y est pris pour rendre ses concitoyens si braves, Eschyle répond d'un style qui contraste singulièrement avec ce qu'on vient d'entendre :

« Par une pièce toute pleine de Mars[1]..., par mes *Sept devant Thèbes*. Nul spectateur n'en sortait qu'avec la fureur de la guerre dans le sein.... »

Il faut en rester sur ce magnifique éloge, si semblable à celui que Plutarque[2] fait faire du même ouvrage par le sophiste Gorgias.

1. Selon Boissonade (*Notul. in Ran.*, 1034), c'est ce passage, mal compris, qui a fait dire à La Harpe qu'on appelait *les Sept Chefs* d'Eschyle « l'Accouchement de Mars ». Il eût pu ajouter, et à Barthélemy; on lit chez lui (*ibid.*) : « Cette tragédie, qu'on pourrait appeler à juste titre l'enfantement de Mars. »
2. *Sympos.*, VII, 10.

CHAPITRE TROISIÈME.

Les Perses.

Nous n'avons rapporté qu'à moitié[1] le bel hommage que, dans la comédie d'Aristophane, Eschyle rend lui-même au caractère mâle, belliqueux, patriotique, de sa poésie. C'est ici le lieu d'achever la citation :

« .... En outre, par ma tragédie des *Perses*, j'ai inspiré à mes compatriotes l'ambition de vaincre toujours leurs rivaux[2]. »

En traduisant εἶτα et μετὰ τοῦτ', non pas par *depuis*, mais par *en outre*, nous nous conformons au sentiment du scoliaste[3] qui met ainsi les vers d'Aristophane d'accord avec l'ordre chronologique des pièces d'Eschyle, *les Perses*, selon les didascalies[4], ayant précédé et non pas suivi *les Sept Chefs*. D'autre part, en adoptant, dans la disposition de nos études, l'ordre inverse préféré, selon son droit de poëte, par Aristophane, nous faisons notre profit de la gradation qu'il a voulu marquer. Elle nous montre le poëte conduit du langage de l'allusion à un autre plus direct, d'une fable mythologique à un fait de l'histoire, à un fait de l'histoire nationale et contemporaine, celle des victoires récemment remportées par Athènes, pour la cause de la liberté grecque, sur l'oppressive puissance de l'Asie.

Les Grecs, qui prenaient si près d'eux, chez les hommes et les choses du jour, les sujets de leur comédie, n'en usaient de même, pour leur tragédie, que bien rarement et par exception. La raison de cette différence est facile à trouver. Comment montrer sur la scène, avec vraisemblance, des événements auxquels chacun avait pris part,

1. Page précédente. — 2. *Ran.*, 1039 sq. — 3. *Ad Ran.*, 1021, 1026, éd. F. Didot, p. 303. — 4. Voyez plus haut, page 205, note 2.

des personnages peut-être assis avec la foule dans l'amphithéâtre? L'art du poëte, le talent de l'acteur eussent été vaincus par le seul souvenir des uns, la seule présence des autres; et puis, il eût manqué à tous deux cette grandeur idéale que donne l'éloignement des temps, et dont la tragédie, plus encore que l'épopée, ne saurait se passer. Si le poëte épique Chérilus, racontant pendant la guerre du Péloponèse, dans sa *Perséide*, la guerre contre les Perses; si Empédocle, traitant, vers la même époque, le même sujet[1], purent sembler trop voisins des héros qu'ils célébraient, Eschyle l'était bien davantage, lui, leur compagnon d'armes, aussi bien que leur poëte, qui chantait devant eux la victoire presque au sortir du combat. Il le sentit, et, par une ruse littéraire qu'on ne saurait trop admirer, bien qu'une fois trouvée elle paraisse bien simple, transportant la scène du drame de Grèce en Asie, et, au lieu des vainqueurs, y faisant paraître les vaincus, il dépaysa, en quelque sorte, son sujet, et lui donna cette perspective lointaine nécessaire à l'illusion tragique. Car, comme l'a dit très-bien Racine[2], qui s'est autorisé de son exemple, lorsqu'il a mis au théâtre la catastrophe récente de Bajazet, dont le récit n'avait encore paru dans aucune histoire imprimée, « l'éloignement des pays répare, en quelque sorte, la trop grande proximité des temps, et le peuple ne met guère de différence entre ce qui est à mille ans de lui et ce qui est à mille lieues. C'est ce qui fait, ajoute Racine, dont on me pardonnera de citer encore les paroles, parce qu'elles sont un excellent commentaire de l'ouvrage dont je m'occupe, c'est ce qui fait que les personnages turcs, quelque modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre. On les regarde de bonne heure comme anciens. Ce sont des mœurs et des coutumes toutes différentes. Nous avons si peu de commerce avec les princes et les autres personnages qui vivent dans le sérail, que nous les considérons,

1. Aristot., *Problem.*, XXI, 22; Diog. Laert., VIII, 58; Suid., v. Ἐμπεδοκλῆς. — 2. Préface de *Bajazet*.

pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre. C'était à peu près de cette manière que les Persans étaient anciennement considérés des Athéniens. Aussi le poëte Eschyle ne fit point de difficulté d'introduire, dans une tragédie, la mère de Xerxès, qui était peut-être encore vivante, et de faire représenter, sur le théâtre d'Athènes, la désolation de la cour de Perse après la déroute de ce prince. » Voilà tout l'artifice de la pièce d'Eschyle, comme l'expose un digne interprète de ce beau génie. C'est plus tard, déjà loin des événements, qu'abordant plus directement le sujet, Moschion et Philiscus purent produire, le premier sur la scène d'Athènes, le second sur celle d'Alexandrie, *Thémistocle* lui-même, et décorer de son nom le titre de leurs tragédies[1].

Est-il besoin de montrer les heureux effets qui devaient résulter de la conception d'Eschyle? Quel tour ingénieux et délicat le poëte donnait à l'éloge de son pays! il le faisait sortir, comme un aveu, de la bouche même des ennemis d'Athènes et de la Grèce; les terreurs et le désespoir qu'exprimaient les vaincus, ces cris funèbres et lamentables qu'ils poussaient dans leur détresse, formaient, pour l'oreille des vainqueurs, le plus agréable concert. Il n'y avait pas jusqu'au tableau imposant de cet empire des Perses, si étendu, si riche, si redoutable; jusqu'aux témoignages rendus, avec une noble impartialité, à la sagesse de Darius, au courage de Xerxès, aux talents de leurs capitaines, à la bravoure de leurs soldats, qui ne relevassent encore la gloire du peuple héroïque par qui avaient été humiliées tant de grandeur et de puissance. Enfin, au tableau de cette cour barbare, gouvernée par les caprices d'un despote, et que ses entreprises insensées avaient plongée dans le deuil, les Grecs devaient sentir tout le prix des institutions, plus dignes de la nature humaine, qui les avaient sauvés de l'esclavage, qui avaient rendu leur petit nombre terrible et indomptable. Non, je ne pense pas que le légitime orgueil d'une nation qui se sent le droit d'être fière d'elle-même, ait jamais été flatté avec plus d'art et de noblesse, que dans l'œuvre admirable dont nous cherchons à nous former une idée. Cette œuvre honore à la fois et le poëte qui savait si dignement apprêter la louange, et le peuple qu'il fallait louer ainsi. Les Grecs eussent repoussé avec dédain cet encens grossier que de vulgaires talents ont quelquefois offert à la vanité des peuples modernes, et dont l'insipide parfum doit lasser jusqu'à la vanité elle-même.

Chose remarquable et caractéristique! Dans cette pièce d'Eschyle, qui contient tant de noms de rois et de généraux barbares, ou vrais, ou altérés, ou supposés, pas un seul Grec, pas un seul Athénien n'est nommé. L'histoire[1] s'est souvenue de Sicinnus, envoyé secrètement par Thémistocle à Xerxès pour lui donner le faux avis qui amena l'engagement de Salamine; la tragédie le désigne ainsi :

« Un Grec, de l'armée des Athéniens vint trouver Xerxès, et lui dit[2].... »

1. Voyez plus haut, p. 96, 119. W. C. Kayser, qui fait vivre Moschion, si souvent raillé par les poëtes de la moyenne comédie, au temps où fleurissait cette comédie (*Hist. crit. trag. græc.*, p. 291 sqq. Cf. Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 137 sqq.), pense que quelque événement contemporain, qu'il voulait célébrer par allusion, lui a fourni l'occasion de porter à son tour, dans son *Thémistocle*, par une dérogation bien rare aux traditions de la tragédie grecque, l'histoire sur la scène. Ce fut peut-être, selon sa conjecture, lorsque les Athéniens, affligés par une contagion, ramenèrent de Magnésie dans l'Attique, d'après le conseil d'un oracle, les restes de Témistocle; peut-être aussi lorsque Conon, en détruisant près de Cnide la flotte des Lacédémoniens, et en relevant les murailles d'Athènes rasées par Lysandre, rappela si vivement la mémoire de ce grand homme. Quant au *Thémistocle* de Philiscus, il persiste, malgré l'opinion de Meineke (*Fragm. com. græc.*, t. I, 424), à y voir, avec Suidas, une comédie dirigée, à ce qu'il lui semble, soit contre la tragédie de Moschion, soit contre le parti politique de Conon. D'accord avec Meineke, F. G. Wagner (ouvrage cité, p. 156) retire ce *Thémistocle* au poëte de la moyenne comédie Philiscus, pour le donner au tragique alexandrin du même nom. A toutes ces conjectures je me permettrai d'en ajouter une : c'est qu'il a pu suffire du succès avec lequel Chérilus de Samos avait, dans son poëme sur la défaite de Xerxès, dans sa *Perséide*, introduit le genre nouveau de l'épopée historique, pour provoquer Moschion à revenir, dans son *Thémistocle*, et au genre depuis longtemps négligé de la tragédie historique et au sujet dont, avant la poésie épique, ce genre s'était surtout inspiré, celui des *Phéniciennes* et des *Perses*.

1. Herodot., VIII, 75. — 2. V. 359 sq. Il est naturel, a pensé Buri-

La pièce d'Eschyle est bien de ce temps regretté, avec peu de sincérité peut-être, par Démosthène et par Eschine, où la démocratie athénienne ne reconnaissait qu'une gloire collective; où l'on disait : « Le peuple d'Athènes a gagné la bataille de Marathon; le peuple d'Athènes a remporté la victoire de Salamine[1]; » où Miltiade n'obtenait d'autre prix que d'être peint en tête des généraux athéniens et haranguant les troupes, dans le tableau du Pœcile qui représentait la bataille de Marathon, sans que son nom y fût inscrit[2]; où les noms des chefs qui avaient défait les Perses près du Strymon ne se lisaient pas davantage dans les inscriptions de leurs statues, inscriptions qui, toutes générales, ne célébraient que le peuple[3]; où c'était le peuple lui-même qu'on honorait, sans distinction de personnes, par des oraisons funèbres[4]; où, selon l'expression de l'orateur[5], les monuments des grands hommes étaient dans la mémoire reconnaissante de la patrie. Le sentiment d'abnégation patriotique qui, dans ces belles années de l'histoire d'Athènes, portait les plus illustres citoyens à rester confondus avec l'État lui-même, à ne vivre que de sa vie, anime la tragédie d'Eschyle. Il suffirait, à défaut d'autres témoignages, pour en marquer la date. Ce sentiment, vertu des républiques[6], ne pouvait pas durer longtemps; il avait déjà reçu quelque atteinte, quand Thémistocle blessait les Athéniens en leur rappelant trop ses services qu'ils

gny (*Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. XXIX, p. 58), que des noms grecs de lieux et de personnes ne se rencontrent pas dans les discours prêtés par le poëte à des Perses qui probablement les ignorent. Sans contester la justesse de cette remarque, je crois qu'elle ne suffit pas à nous expliquer comment, dans l'ouvrage d'Eschyle, la gloire d'Athènes est restée si complétement anonyme.

1. Demosth., *de Republ. ordinand.* — 2. Æschin., *in Ctesiph.*, XCI, 4, 21. Cf. Corn. Nep., *Milt.*, VI; Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 8; Pausan., *Att.*, XV. — 3. Æschin., *ibid.*, XC, 4. Cf. Plutarch., *Vit. Cim.*, VII.

4. On peut le conclure du discours prêté à Périclès par Thucydide, *Hist.*, II. Voyez à ce sujet de belles pages de M. Villemain, *Discours et mélanges littéraires*, Essai sur l'oraison funèbre.

5. Æschin., *ibid.*

6. C'est à ce sentiment sans doute que, chez les Romains, obéissait

oubliaient trop aussi[1] : il devait bientôt faire place aux ambitieuses prétentions des particuliers et à cette jalousie de la foule, empressée de s'approprier tous les succès, qui disputait aux artistes eux-mêmes, pour en faire l'œuvre de tous, ce qu'il y a de plus individuel, les productions de leur art. Quelques années encore, et le peuple d'Athènes défendra à Phidias, par un décret, de signer la Minerve du Parthénon, dont il veut seul avoir l'honneur; tandis que Phidias, par une ruse qu'il payera de l'exil ou de la prison, on ne sait, éludera la défense en introduisant furtivement, dans les bas-reliefs du bouclier de la déesse, sa figure et celle de Périclès. Eschyle, frère de deux héros, héros lui-même, n'a pas imaginé de se montrer avec eux[2] dans *les Perses;* il n'y a montré aucun des libérateurs de la Grèce; on n'y voit qu'un peuple héroïque, défendant, sauvant sa liberté!

Au risque d'affaiblir en quelque chose l'éloge que je viens de faire d'Eschyle, j'avouerai qu'il devait à un de ses prédécesseurs et de ses maîtres, au Rotrou de cet autre Corneille, au vieux Phrynichus enfin, la première idée de sa pièce. C'est sous l'archonte Ménon, la première année de la LXXVIIe olympiade, en 472, qu'Eschyle donna,

Caton, lorsque, dans son livre des *Origines*, il racontait les guerres sans nommer les généraux. « .... Horum bellorum duces non nominavit, sed sine nominibus res notavit.... » Corn. Nep., *Cat.*, III. « .... Cato, quum imperatorum nomina Annalibus detraxerit, eum (elephantem), qui fortissime præliatus esset in punica acie, Surum tradidit vocatum. » Plin., *Nat. hist.*, VIII, 5.

1. Plutarch., *Vit. Themist.*, XXVIII.

2. Du moins l'a-t-il fait avec beaucoup de discrétion et, en même temps, d'adresse : « Un vaisseau grec, dit-il, v. 413, commença le choc, et fracassa la proue d'un vaisseau phénicien. » Comme les Phéniciens étaient opposés aux Athéniens (Hérodote, VIII, 85), il décerne implicitement à ceux-ci l'honneur que leur disputaient les Éginètes (Id., *ibid.*, 84), d'avoir engagé l'action. Quant au chef du vaisseau athénien, il ne le nomme pas; mais tout le monde le nommait pour lui, lui sachant gré de sa réserve. C'était, Hérodote encore (*ibid.*) nous l'apprend, Aminias, que nous savons, par Diodore (XI, 27), Elien (*Var. hist.*, V, 19), Suidas et le biographe d'Eschyle, avoir été le plus jeune frère du poëte. God. Hermann (*Dissert. II de Eumenidum choro; de Æschyli Persis; Opusc.*, t. II, p. 96, 166) a révoqué en doute cette parenté.

pour la première fois, dans une tétralogie qui lui valut le prix, sa tragédie des *Perses*[1]. Car, ce qu'on raconte[2] de la représentation de cette tragédie en Sicile, devant Hiéron, doit s'entendre, pour parler notre langage actuel, non pas d'une première représentation, mais d'une reprise de l'ouvrage[3], postérieure à son apparition sur le théâtre d'Athènes[4]. Quatre ans auparavant, en 476, la

1. Voyez Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 37. J'ai eu occasion de dire plus haut, p. 28, quel rapport ingénieux, mais subtil, Welcker (*Trilogie d'Eschyle*, p. 470; *Appendice*, p. 176) a établi entre *les Perses* et les deux tragédies qui les précédaient, les suivaient dans la tétralogie, d'une part *Phinée*, de l'autre, selon lui, non pas *Glaucus de Potnie*, mais *Glaucus, le dieu marin*. Bode adoptant, à ce sujet, les idées de Welcker, les a développées et modifiées en quelques points (voyez *Hist. de la poésie grecque; tragédie*, t. III, p. 280); il en est de même de Klausen (*Theologumena Æschyli*, p. 180 sqq.), surtout frappé de la rencontre, qu'il ne juge pas accidentelle, dans les quatre pièces de la tétralogie, de quatre personnages prophétiques, Phinée, Darius, Glaucus et enfin Prométhée. E. A. I. Ahrens (*Æschyl. fragm.*, éd. Didot, p. 193 sqq.) rappelle que les anciens citent comme appartenant aux *Perses* certains passages qui ne s'y trouvent point; il en conclut que c'était là le titre de la tétralogie entière, et que les quatre pièces devaient être liées par la communauté d'un même sujet. Discutant les opinions diverses de Welcker et de God. Hermann, il y mêle ses propres conjectures. Selon lui, *Phinée*, adoré vers le Bosphore, est le dieu qui a rendu à Darius, lors de son expédition contre les Scythes, ces menaçants oracles rappelés par son ombre dans les *Perses*, v. 743, 804; de là la première tragédie. Quant à *Glaucus de Potnie*, divinité béotienne, il a, pense-t-il, achevé de les accomplir en assurant dans les champs de Platée la victoire des Grecs sur l'armée de Mardonius : de là la troisième tragédie, dont un fragment, conservé par le scoliaste d'Euripide (*Phœniss.*, 1196. Cf. Schol. Aristoph., *Ran.*, 1400), lui offre une image de la déroute des Perses : « .... Ce n'était que confusion; les chars sur les chars, les morts sur les morts, les chevaux sur les chevaux. » Pour compléter son système, il suppose que la fête populaire de *Prométhée*, reproduite dans le drame satirique Προμηθεὺς πυρκαεύς, exprimait à la fin de cette belliqueuse tétralogie la joie de la victoire.

2. Schol. Aristoph., *Ran.*, 1023, citant Ératosthène; *Vit. Æschyl.* Est-ce à l'occasion de cette représentation des *Perses* d'Eschyle en Sicile que le sicilien Épicharme donna lui-même, vers la même époque, une pièce sous le même titre (voyez J. Pollux, IX, 92)?

3. Arg. græc. *Persar.*

4. C'est l'opinion de Wieland, préface de sa traduction des *Perses*; de W. Schlegel, IVe leçon de son *Cours de littérature dramatique*; de Blomfield, préface de son édition des *Perses*, etc. Athénée (*Deipn.*, III) cite comme appartenant aux *Perses* d'Eschyle un passage qui ne se trouve point dans cette tragédie. Nous avons dit dans une des notes précédentes quelle conclusion tire de là M. Ahrens. Casaubon en concluait l'existence de deux éditions différentes de la pièce, correspondant aux deux représentations d'Athènes et de Sicile. Mais peut-être, comme le pense Butler, y a-t-il chez Athénée erreur de nom, et a-t-il parlé des *Perses* du comique Phérécrate. Un autre poëte, bien antérieur, de l'ancienne comédie, Chionides, avait fait aussi une pièce sous ce titre. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 29, 70.

première année de la LXXVIe olympiade, sous l'archonte Adimante, Phrynichus avait remporté le prix de la tragédie[1]. Avec quelle pièce? on peut sans crainte adopter, à cet égard, les conjectures de la critique[2]. Cette pièce, à la représentation de laquelle présidait, en qualité de chorége, Thémistocle, trois ans après la bataille de Salamine, était, certainement, celle où le poëte avait, nous le savons[3], célébré ce grand événement, et, en quelque sorte, expié sa malencontreuse *Prise de Milet*[4], peinture trop fidèle d'un malheur domestique, dont s'étaient si fort irrités contre lui les Athéniens. Le nouvel ouvrage de Phrynichus, le même sans doute que celui dont Suidas a grossi sa liste, sous le titre des *Perses*[5], était intitulé les *Phéniciennes*. On y voyait paraître, selon un savant anglais[6], les veuves de ces matelots phéniciens, que fit décapiter Xerxès, après sa défaite[7]. On n'a de cet ouvrage que deux vers assez insignifiants. On sait seulement qu'il s'ouvrait par le monologue d'un esclave[8] qui, tout en disposant des siéges pour le conseil de la Perse, prêt à se rassembler, annonçait, dès le commencement, la défaite

1. Plutarch., *Vit. Themist.*, VI. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 35. — 2. Bentley, *Dissert in Phalar.*

3. Argum græc. *Persar.* L'auteur de cet argument s'appuie de l'autorité de Glaucus de Rhégium, auteur contemporain de Démocrite, selon Diogène Laërce, qui le cite quelquefois. Selon Plutarque (*de Music.*), il avait écrit sur les musiciens et les poëtes anciens. Voyez encore Suidas.

4. Voyez p. 22. — 5. D'autres ont pensé que *la Prise de Milet* elle-même avait bien pu être ainsi désignée. Sur la répartition de ces trois titres et d'un quatrième Σύνθωκοι, entre les deux principaux ouvrages de Phrynichus et les opinions diverses des critiques, entre autres d'O. Müller, à ce sujet, voyez Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 12, 14, 15.

6. Blomfield, préface de son édition des *Perses*. — 7. Hérodote, VIII, 90.

8. Un de ceux, selon Blomfield, qu'on appelait στρῶται, et sur l'emploi desquels il cite un passage d'Athénée (*Deipn.*, II). God. Hermann (*de Æschyli Persis; Opusc.*, t. II, p. 92) relève la condition de ce personnage et en fait un officier de la cour des rois de Perse.

de Xerxès. Un tel début était sans doute bien loin de la dignité d'Eschyle, et surtout de l'intérêt qu'il eut l'art d'introduire dans un sujet si simple, en faisant attendre, pendant quelques scènes, remplies de vagues inquiétudes et de présages sinistres, la nouvelle du désastre. Mais, enfin, dans ces détails bien incomplets sur un ouvrage dont il n'est presque resté que le nom, paraît déjà l'idée confuse de la tragédie d'Eschyle. Cet emprunt n'ôte rien à sa gloire. Les sujets, les situations appartiennent à ceux qui savent en tirer des productions durables. Ce que Phrynichus n'a pu faire vivre au delà d'un jour, Eschyle l'a rendu immortel. Qu'importe qu'il ait enlevé à ce talent impuissant une heureuse pensée? elle lui appartenait par le droit de propriété que réclamait si naïvement notre Molière, quand on l'accusait de plagiat. Eschyle accomplit ce qu'avait seulement tenté son devancier. Il put dire, comme dans Aristophane : « La tragédie était belle, mais je l'ai faite plus belle encore; et, dans le jardin sacré des Muses, je n'ai pas cueilli les mêmes fleurs que Phrynichus[1]. »

Avant Eschyle, et même avant Phrynichus, le grand lyrique leur contemporain avait fait aux souvenirs tout récents des guerres médiques un éloquent et triste appel, que nous ne devons pas oublier. C'était bien près d'Athènes, dans l'île d'Égine, lorsqu'on y célébrait la victoire d'un illustre Éginète aux jeux isthmiques. Pindare, chargé d'animer la cérémonie par ses vers, y mêla à l'expression de la joie un retour mélancolique vers ces temps malheureux d'où sortait la Grèce, respirant à peine de ses dangers et de ses alarmes, ne pouvant encore se croire rendue aux biens de la liberté et aux fêtes de la paix :

« .... Moi aussi, malgré la tristesse de mon âme, on veut que j'invoque pour Cléandre la Muse à la lyre d'or. Après de si grandes douleurs, lorsque enfin est venue notre délivrance, ne tom-

1. *Ran.*, 1037 sqq. Cf. *Av.*, 750 sqq. Le second passage où Phrynichus est représenté recueillant, comme l'abeille, dans un bois sacré, séjour de la Muse, la matière de ses vers divins, de ses doux chants, ne permet pas de supposer au premier une intention ironique.

bons pas dans l'abattement, veufs de couronnes, serviteurs empressés du deuil. Laissant d'inutiles soucis, faisons entendre de doux accents même après l'affliction; puisque enfin ce rocher de Tantale, ce fléau qui pesait sur la Grèce, un dieu l'a écarté de nos têtes. La crainte, en s'éloignant, a emporté ma peine cruelle. Regardons à nos pieds, c'est en tout temps le plus sage. Au-dessus des mortels plane le temps perfide, déroulant le cours de la vie. Mais dans la liberté est pour eux le remède même à de tels maux : qu'ils embrassent la douce espérance[1]!...

On n'en était plus à cette espérance encore inquiète au temps des *Phéniciennes* de Phrynichus et surtout des *Perses* d'Eschyle. Ce fut une illustre journée dans les fastes de l'art dramatique que celle où le premier poëte d'Athènes, parvenu à la maturité de son génie comme de son âge (il pouvait avoir alors cinquante-deux ans[2]), développa, devant ses concitoyens rassemblés au théâtre, la mémorable scène de leur indépendance. Huit ans s'étaient à peine écoulés depuis l'accomplissement de cette grande œuvre à laquelle tous avaient mis la main, et l'homme inspiré qui entreprenait d'en reproduire le tableau, et les spectateurs qui venaient assister à cette solennelle commémoration de leur gloire. Les souvenirs auxquels le drame allait s'adresser, étaient vivants dans les cœurs; l'auditoire était gagné d'avance à l'art puissant qui devait, dans un instant, l'émouvoir et le transporter. Les hommes faits se retraçaient vivement ces jours fameux où ils avaient combattu et vaincu ensemble; les vieillards et les femmes, ce douloureux exil qui les conduisit à Trézène, sur les rivages de l'île d'Égine, de celle de Salamine et dans les villes de l'Eubée, tandis qu'Athènes était en proie à l'incendie allumé par les barbares, et que sa fortune avec ses guerriers s'était réfugiée sur les flots. Une immense attente, une impatiente curiosité faisait battre le sein de cette jeunesse qui avait grandi au milieu des dan-

1. *Isthm.*, VIII, 9 sqq.
2. Si l'on adopte la date, contestée et discutée par Bœckh (*Græc. trag. princip.*, p. 47-50; cf. Hermann, *Opusc.*, t. II, p. 159 sqq.), que donnent de sa naissance les marbres de Paros, la quatrième année de la LXXIIIe olympiade. Voyez Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 15.

gers et des triomphes de la patrie, et qui allait tout à l'heure prendre place parmi ses défenseurs. On y distinguait sans doute ce futur rival d'Eschyle qui avait commencé sa vie toute poétique, après du trophée de Salamine, en chantant, à la tête d'un chœur de jeunes enfants, l'hymne de la victoire. Aristide, Thémistocle étaient, je m'imagine, présents à cette fête nationale, que leur absence eût rendue incomplète, où tous les regards les cherchaient, où toutes les voix les nommaient. Si le premier devait être bientôt, lors de la représentation des *Sept Chefs*, l'objet d'une allusion si honorable et si touchante [1]; si le second, lorsqu'il s'était montré aux jeux olympiques, après la déroute des Perses, avait attiré sur lui seul l'attention des spectateurs, et leur avait fait oublier, pendant une journée entière, et les jeux du stade et les combattants [2], l'enthousiasme pour ces grands hommes pouvait-il être moindre, au moment où la poésie allait rappeler, avec tant d'éclat, leurs titres à la reconnaissance, à l'admiration, à l'amour de leurs concitoyens? Ne devaient-ils pas, dans ce jour au moins, recueillir les témoignages bruyants d'une popularité, d'ailleurs bien fugitive, et dont ils étaient destinés, tous deux, à éprouver les vicissitudes! car, l'un revenait de cet exil, pour lequel l'autre allait bientôt partir. Enfin, tout conspirait à préparer l'œuvre du poëte : les lieux eux-mêmes étaient autant de témoins de ce qu'il allait peindre; ils rappelaient de toutes parts aux yeux et les barbares et leurs vainqueurs : ces humbles tréteaux, entourés d'échafauds grossiers, que n'avait pas encore remplacés le magnifique théâtre de Bacchus; ces ruines récentes, et dont plusieurs, celles des temples, destinées à rappeler, dans tous les temps, la fureur sacrilége de Xerxès, ne devaient jamais être relevés [3]; ces édifices commencés, cette ville qui sortait de ses cendres; cette mer à jamais illustrée par la merveil-

1. Voyez plus haut, p. 205. — 2. Plutarch., *Vit. Themist.*, XXI. — 3. Isocrat., *Panegyr.*; Lycurg., *in Leocr.*; Pausan., *Phocid*, XXXV; Cic., *de Republ.*, III, 6.

leuse victoire de Salamine, cette île de Psyttalie, où avait été massacrée l'élite de l'armée persane, ce mont Égalée, d'où Xerxès avait contemplé son désastre, tous ces objets parlaient éloquemment à l'imagination des spectateurs; ils faisaient, ainsi qu'eux-mêmes, partie du magnifique spectacle qui allait s'ouvrir.

Bientôt la scène se découvrit et offrit aux regards la ville de Suse, le palais du roi de Perse et le tombeau de Darius. Des vieillards y montèrent : c'était le conseil des *Fidèles* chargés, en l'absence de Xerxès, du gouvernement de l'État. Dans un chant grave et mélancolique, ils s'entretenaient de cette guerre lointaine, où leur jeune souverain, emporté par une ardeur belliqueuse, et séduit par d'imprudentes flatteries, avait entraîné toutes les forces de l'empire.

« .... De l'Asie entière est sorti en armes un peuple immense, à l'ordre et sur les pas de son roi. La fleur de la jeunesse persane est loin de cette terre qui l'a nourrie, qui la regrette et la pleure. Les mères et les épouses comptent, en tremblant, les jours d'une trop longue absence [1].... »

En vain ils se retracent, sous les couleurs les plus vives, les plus éclatantes, le nombre prodigieux de leurs guerriers, la renommée et les talents des généraux qui les commandent, la valeur et la puissance de ce roi,

« jetant, comme un dragon furieux, d'homicides regards, aux milliers de bras, aux mille vaisseaux, dont les flots ont porté le joug..., qui guide en Europe, et par terre et par mer, comme un troupeau, une armée innombrable [2].... »

Rien ne peut les rassurer contre les vagues terreurs, les pressentiments sinistres qui les assiégent. Ils opposent plus d'une fois [3], avec une emphase qui cache leur défiance, leur découragement, l'arc dont leur Mars est armé, à la redoutable lance des Grecs; surtout ils redoutent cette puissance jalouse, qui, selon les idées du temps, voyait d'un œil d'envie la prospérité des mortels, puissance

1. V. 56-64. — 2. V. 72-86. — 3. V. 88, 151 sqq. Cf. 26, 55, 243, 1008 sqq.

dont Pindare[1] ne parlait pas autrement qu'Eschyle, puissance célébrée, même chez Hérodote[2], et qui, dans les ouvrages des tragiques grecs, particulièrement dans ceux d'Eschyle, était le principal mobile de l'action dramatique, et comme le premier personnage de la tragédie.

« Qui peut éviter ses piéges trompeurs, s'en dégager d'un pied agile? Caressante d'abord et flatteuse, elle attire les mortels dans un filet dont nul ne saurait sortir....[3] »

C'est ainsi que le poëte agrandit les événements récents qu'il va retracer, en les plaçant sous l'influence fatale et mystérieuse d'une volonté plus forte que tous les conseils humains : c'est ainsi qu'il fait naître une terreur qu'il saura soutenir et accroître avec art de scène en scène, suppléant, par l'habile progression de ce sentiment uniforme, au vide d'une action qui consiste tout entière dans l'attente et l'arrivée d'une nouvelle funeste.

Bientôt il amène sur la scène la veuve de Darius et la mère de Xerxès, Atossa, devant qui tous se prosternent comme devant la femme et la mère d'un dieu, et que saluent des paroles d'adoration d'une pompe tout orientale. Ses anciens sujets se disent éblouis de sa lumière, pareille à celle de l'œil des dieux[4]; elle vient unir ses craintes aux craintes des *Fidèles*. Un songe prophétique, où le plus noble et le plus clair emblème désigne la Grèce libre et victorieuse, lui a annoncé la ruine de son fils; des pré-

1. *Pyth.*, X, 31 : « .... Puisse, aux jours à venir, le destin leur rester fidèle, faire fleurir chez eux l'opulence! Dans les gloires de la Grèce ils n'ont pas obtenu une faible part : que jamais la jalousie des dieux ne leur fasse rencontrer de tristes retours! que la divinité leur soit clémente!... »

2. III, 10; VII, 40, 46. Cf. Aristot., *Metaph.*, I, 2. Virgile fait dire à Diomède (*Æn.*, XI, 269 :

Invidisse deos, patriis ut redditus oris
Conjugium optatum et pulchram Calydona viderem.

3. V. 95-103. Peut-être, comme l'a pensé Stanley, ce passage est-il une allusion à ce que raconte Hérodote, VII, 12-18, de la vision trompeuse qui rassura Xerxès, ébranlé dans sa résolution par les conseils d'Artaban, et Artaban lui-même. Cf. v. 728, 746.

4. V. 155. Cf. v. 304. Ainsi, comme le fait remarquer Boissonade

sages[1] menaçants l'ont poursuivie jusqu'aux autels; elle réclame les avis des vieillards qui l'engagent à détourner, par des prières et des sacrifices, ces terribles augures. Brumoy remarque fort ingénieusement, comme un trait de naturel et de vérité, que la reine s'empresse de s'arrêter à ce conseil, impatiente qu'elle est d'échapper aux inquiétudes qui la poursuivent. Cependant elle adresse au chœur quelques questions qui ont paru manquer de naturel, et que rendent, selon moi, vraisemblables la vie retirée que menaient alors les femmes et les cruelles appréhensions d'Atossa. Il en résulte un dialogue dont chaque mot devait exciter des transports dans un auditoire athénien. Athènes, qui venait peut-être de payer l'amende à laquelle Pindare, pour lui avoir rendu un pareil hommage[2], avait été condamné par l'envieuse Thèbes[3], y était proclamée le rempart de la Grèce :

ATOSSA.

Où donc est située cette ville d'Athènes?

LE CHŒUR.

Loin d'ici, vers le couchant de l'astre que nous adorons.

(*Notul. in Pers.*), parle à Darius l'eunuque Tirée (Plutarch., *Vit. Alex.*, XLII). Horace a renouvelé pour Auguste ce langage des cours de l'Asie :

Lucem redde tuæ, dux bone, patriæ.
Instar veris enim vultus ubi tuus
Affulsit populo, gratior it dies
Et soles melius nitent. (*Od.*, IV, v. 5.)

1. Ces circonstances déterminent, à peu près, ce qui a été, entre plusieurs interprètes d'Eschyle, le sujet de discussions assez oiseuses, l'instant de la journée auquel on peut croire que commence l'action des *Perses*. Il est clair qu'Atossa, dont un songe effrayant a troublé le sommeil, n'a pu longtemps tarder à aller chercher aux autels des dieux et près des *Fidèles* les consolations dont elle avait besoin. C'est donc, comme le pense Schütz, vers le matin qu'il faut placer ces premières scènes, et non vers le soir, comme le voulait Siebelis dans une dissertation publiée en 1794, ne croyant pas que le jour pût éclairer convenablement le sacrifice funèbre offert à Darius, l'apparition de son ombre, enfin le honteux retour de Xerxès dans sa capitale. Il y a une observation générale à faire, c'est que les représentations dramatiques des Grecs ayant lieu le jour et à ciel découvert, les scènes de nuit n'y étaient guère possibles sans une complaisance à laquelle les spectateurs ne pouvaient se prêter aussi longtemps que le veut Siebelis.

2. Plutarch., *Vit. Themist.*, VIII; Pind., *Fragm.* XLIX. — 3. *Vit. Pindar.*

ATOSSA.

Et c'est cette ville que mon fils souhaite si fort de prendre ?

LE CHŒUR.

Elle prise, toute la Grèce le reconnaîtrait pour son roi.

ATOSSA.

Ses soldats sont-ils donc si nombreux ?

LE CHŒUR.

Assez pour avoir fait aux Mèdes bien des maux.

ATOSSA.

Mais enfin quelles sont leurs ressources, leurs richesses ?

LE CHŒUR.

Ils ont les trésors de la terre, des sources d'argent.

ATOSSA.

Est-ce de l'arc et de la flèche que s'arment leurs mains ?

LE CHŒUR.

Non, ils combattent de pied ferme avec la lance et le bouclier[1].

ATOSSA.

Qui les conduit au combat ? quel est leur pasteur et leur maître ?

LE CHŒUR.

Ils ne sont esclaves ni sujets de personne.

ATOSSA.

Oseront-ils d'eux-mêmes attendre leurs ennemis ?

LE CHŒUR.

Ils ont bien détruit la superbe armée de Darius.

ATOSSA.

Quel sujet d'inquiétudes pour les mères de ceux qui sont partis[2] !

1. *Cf. Suppl.*, 184. Lorsqu'il peignait ainsi, après Salamine, les soldats de Marathon, Eschyle ne se doutait pas que les victoires navales des Athéniens leur arracheraient, comme l'a dit Plutarque (*Vit. Themist.*, V), s'inspirant de Platon (*Leg.*, IV), la lance et le bouclier, pour les remplacer par la rame ; feraient d'eux un peuple de marins, plus propre désormais aux mouvements rapides des descentes et des incursions qu'aux combats de pied ferme et aux guerres soutenues ; amèneraient enfin la corruption de leurs mœurs et de leurs institutions.
2. V. 235-249.

Ce trait admirable révèle la pensée secrète dont Atossa est occupée. Elle n'est pas seulement une reine, mais surtout une mère : elle tremble plus pour son fils que pour la Perse, et l'on comprend comment elle disait tout à l'heure, cherchant à se rassurer contre ses appréhensions :

« Si mon fils est vainqueur, il sera digne de notre admiration, sinon.... Mais il ne doit pas de compte à l'État, et pourvu qu'il vive, il sera toujours le maître de cet empire[1]. »

Cette peinture d'une vérité exquise et qui atteste déjà chez Eschyle une connaissance profonde du cœur humain, et une grande habileté à en rendre les mouvements, se reproduira tout à l'heure par des traits plus heureux encore.

Admirons avec quel art le poëte a préparé l'arrivée de la terrible nouvelle, par des pressentiments qui troublent les vieillards, par les présages qui obsèdent la reine. Le messager qui doit annoncer ce désastre est attendu avec autant d'inquiétude et d'impatience par les spectateurs que par les personnages mêmes de la pièce. Enfin on l'aperçoit, on le reconnaît de loin à la rapidité de sa course ; bientôt il est sur la scène, et ses effrayantes paroles, pleines du désordre de la douleur, y répandent une consternation profonde. Il n'attend pas qu'on l'interroge ; il ne s'adresse pas aux *Fidèles*, à la reine : c'est à l'Asie, à la Perse, à Suse qu'il parle ; ses premiers mots font repasser à ceux qui l'écoutent le douloureux voyage qu'il vient de faire.

« O villes de l'Asie ! ô Perse, et toi Suse, cité, port de la richesse ! comme un seul coup a flétri tant de splendeur et de puissance ! La fleur des Perses est moissonnée ! O malheureux ! pourquoi faut-il que, le premier, j'annonce de tels malheurs ?... Mais je dois tout vous découvrir. Perses, votre armée entière est détruite[2]. »

Ces paroles sont suivies des mouvements confus et désordonnés de la douleur ; c'est entre le messager et

1. V. 215-218. — 2. V. 254-260.

les vieillards une émulation de désespoir, des cris, des larmes, des gémissements, des apostrophes pathétiques, des images lugubres, des répliques vives, rapides, en apparence sans suite, et qui pourtant se répondent; enfin ce dialogue extraordinaire, auquel on ne peut rien comparer et qu'il est impossible de rendre, se termine par des imprécations contre les Athéniens, qui devaient être, pour ces fiers vainqueurs, le plus doux et le plus flatteur des éloges :

LE MESSAGER.

Salamine, nom détesté ! que de larmes, Athènes, je verse à ton souvenir !

LE CHŒUR.

Athènes est l'effroi de ses ennemis : la Perse se souvient[1] combien de ses femmes elle a déjà privées de leurs époux et de leurs fils[2].

A ce dernier mot, qui perce le cœur maternel d'Atossa, elle prend enfin la parole. Jusqu'ici elle s'est tue, frappée comme d'un coup de foudre par la terrible nouvelle. Ce long silence, si naturel dans sa situation, excite vivement l'intérêt : c'était un art particulier aux Grecs, et dont Eschyle faisait usage jusqu'à l'abus (Euripide le lui reproche dans les *Grenouilles* d'Aristophane[3]), que de

1. Ce mot, plus d'une fois encore répété dans la pièce (v. 764, 828), est peut-être, comme le remarque ingénieusement, après Siebelis, l'auteur d'une dissertation sur *les Perses*, imprimée à Paris en 1837, M. Boyer, une allusion au mot que Darius irrité se faisait redire par trois fois, lorsqu'il se mettait à table : « Seigneur, souvenez-vous des Athéniens. » (Hérodote, V, 105.)

2. V. 288-293.

3. *Ran.*, 922 sqq. C'est un dialogue d'Euripide avec Bacchus, qui non-seulement donne de précieux détails (Cf. *Vit. Æschyl.*) sur deux pièces perdues de notre poëte, sa *Niobé* et ses *Phrygiens*, autrement le *Rachat d'Hector*, mais encore explique au mieux et loue, en paraissant le blâmer, un de ses artifices dramatiques : « Il vous montrait, vaine montre de tragédie, un Achille, une Niobé, assis, voilés, cachant leur visage, ne soufflant pas le mot. — Pas le mot, certes. — Le chœur cependant débitait de suite jusqu'à quatre tirades; ils continuaient de se taire. — J'aimais ce silence; il ne me plaisait pas moins que le bavardage d'aujourd'hui.... Mais pourquoi en usait-il ainsi ? — Par charlatanisme : pour tenir le spectateur dans l'attente du moment où Niobé ouvrirait enfin la bouche. Pendant ce temps la pièce marchait.... »

préparer ainsi, par une attente habilement prolongée, le moment où un personnage important prenait, à son tour, part au dialogue. Les paroles que le poëte prête à la reine sont d'une admirable vérité : elle cherche à se remettre, à raffermir son courage; elle rassemble ses forces pour interroger le messager, et, dans cette grande infortune, qui, frappant à la fois toutes les conditions, les rapproche un instant, la souveraine de l'Asie témoigne, pour la douleur de cet homme obscur qui se trouble et ne peut répondre, une condescendance généreuse et délicate. Il faut l'entendre elle-même :

« .... J'ai gardé le silence, dans mon affliction, dans ma stupeur : une telle infortune est trop au-dessus de mes forces; je ne puis parler, interroger. Il nous faut bien cependant, mortels, supporter les maux que les dieux nous envoient. Remets-toi, et malgré tes larmes, développe-nous tout notre malheur[1]. »

Ce peu de mots serait assez pour une autre qu'Atossa; mais elle est mère, et ce qu'elle veut surtout savoir, c'est ce qui touche son fils. Toutefois elle hésite à le demander. Comme l'Andromaque d'Homère[2], lorsque, ignorant seule la mort d'Hector, et, aux gémissements lointains qui lui parviennent, la pressentant, elle évite le mot cruel qui va bientôt frapper son oreille et diffère son désespoir par cette expression adoucie : quelque malheur sans doute menace les fils de Priam; ou bien encore, pour chercher plus près de nous un autre rapprochement, comme cette malheureuse femme, dont Mme de Sévigné a si bien raconté la touchante histoire, qui, après une bataille meurtrière, veut s'informer de son fils, et ne peut parler que de son frère, *son imagination n'osant aller au delà*[3], Atossa enveloppe, sous une question générale, le soin tout personnel qui la trouble : « Qui a échappé à la mort, ou quel est, parmi

1. V. 294-299. — 2. *Il.*, XXII, 453. — 3. La duchesse de Longueville, *Lettres de Madame de Sévigné*, 266e *Lett.*, éd. de M. de Monmerqué.

nos rois, celui qu'il nous faut pleurer et dont la perte a laissé veuve son armée? — Xerxès vit et voit la lumière [1], » dit le messager, qui répond à sa pensée bien plus qu'à ses paroles. — « Ah! tu la rends à ma maison, s'écrie la reine, oubliant, dans sa joie maternelle, le malheur de la Perse : c'est le jour qui luit après la nuit la plus sombre [2]. » — Dialogue vraiment sublime de naturel et de vérité, et auquel suffisent quelques vers, quelques paroles.

J'ai trouvé, comme le pendant, chez Shakspeare, dans la belle scène qui ouvre la seconde partie de *Henri IV*, et où l'on voit Northumberland lisant sur le visage de Morton, avant que celui-ci lui ait parlé, la nouvelle redoutée de la défaite et de la mort de son fils; retardant à plaisir le moment où il l'entendra, et quand on a commencé de la lui dire, interrompant pour demander que l'on contredise ce qu'un instinct trop sûr lui a dès longtemps révélé. C'est dans une autre situation et avec une manière différente, car le poëte anglais, expliquant en philosophe ce qu'il peint en poëte, intervient plus dans son dialogue que ne le fait Eschyle; c'est, dis-je, la même intelligence muette de deux personnages, qui se devinent, et répondent à la pensée l'un de l'autre par cette rapide compréhension que donnent à l'esprit de pareilles circonstances.

La reine est bientôt ramenée, par les paroles du courrier, aux tristes idées qu'elle a pour un moment écartées. Comme s'il voulait réprimer ce mouvement de joie, si involontaire et si pardonnable, qu'elle a laissé paraître, il lui fait avec tout l'emportement, tout le désordre de la douleur, une longue et vive énumération des chefs qui ont perdu la vie. Il représente leur trépas sous des images

1. Racine se souvenait-il de ce passage quand il a écrit dans *Esther* (acte II, sc. III) :

Ce mortel qui montra tant de zèle pour moi,
Vit-il encore? — Il voit l'astre qui vous éclaire.

2. V. 300-305.

terribles et toujours nouvelles; il mêle à l'expression de sa pitié je ne sais quelle ironie amère [1], que lui inspire le contraste de leur gloire passée et de leur fin déplorable, et où il faut bien se garder de voir un oubli de la dignité tragique [2], un appel volontaire à la gaieté des Athéniens [3]; enfin, lorsqu'il a porté au comble la consternation et l'effroi de ceux qui l'écoutent, il termine par ces désolantes paroles :

« Voilà ceux dont je me rappelle les noms; c'étaient des chefs. Mais nos pertes sont sans nombre, et je n'en ai fait connaître que la moindre partie [4]. »

Enfin les esprits se calment peu à peu. La reine adresse au messager plusieurs questions pour l'aider à rassembler ses souvenirs et à commencer un récit plus suivi et plus détaillé des événements. Elle s'informe du nombre et de la force des deux armées. Ici reparaissent et l'idée de cette fatalité qui a tout conduit, idée que le poëte s'attache à rappeler sans cesse, et l'éloge d'Athènes qui revient aussi à chaque instant, et qui ne devait pas paraître aux Athéniens une répétition.

« Non, ne le croyez pas, ce n'est pas le nombre qui nous a manqué; mais un dieu ennemi a détruit notre armée; il avait chargé d'un poids inégal un des bassins de la balance [5]. — Les dieux protégent la ville de Pallas [6]. — Athènes est invincible; ses citoyens sont pour elle un rempart inexpugnable [7]. »

1. V. 309, 311, 314, 320, 321, 323; schol. ad v. 310. Cf. Hom., *Iliad.*, XVI, 742, 745. — 2. De Pauw., Butler, etc. — 3. Siebelis, de *Æschyl. Pers.*, diatribe, Lips., 1794. — 4. V. 333-334.

5. Cf. Hom., *Iliad.*, VIII, 70; XXII, 210 sqq.; Daniel, V, 27.

6. Y a-t-il une contradiction aussi choquante que le dit de Pauw à ce qu'Atossa, qui tout à l'heure s'informait de la situation, du gouvernement et des ressources d'Athènes, sache qu'elle est consacrée à Minerve? Je ne le pense pas; mais c'est, à ce qu'il semble, l'opinion de A. Wellauer, qui, dans son édition, publiée à Leipsick en 1823-24, changeant l'ordre des interlocuteurs, donne au messager le vers dont de Pauw conteste la convenance; c'est celle de Lachmann, *de Mensura tragœdiæ*, p. 17, qui l'attribue au chœur.

7. V. 348-353. Alcée, avant Eschyle, avait dit des hommes de courage qu'ils sont les remparts des villes (voy. *Fragm.* IX, *Lyr. græc.* de

Vient un récit vraiment incomparable pour la vérité des circonstances qu'il retrace, et la chaleur d'enthousiasme qui l'anime; on sent qu'il n'a pu être fait que par un témoin oculaire, par un soldat de Salamine; on y reconnaît une de ces voix fortes et belliqueuses qui répétaient sur les vaisseaux d'Athènes ce chant de guerre [1] :

« Allez, enfants de la Grèce; affranchissez votre patrie, affranchissez vos femmes, vos fils, les temples de vos dieux, les tombeaux de vos ancêtres. Voilà, voilà le prix du combat [2]. »

Tout y est peint avec une vivacité, une rapidité singulières, et la folle confiance de Xerxès, et les tranquilles dispositions de ses ennemis; puis, lorsque le jour de la lutte est venu, lorsque le soleil qui doit éclairer de si grands événements a répandu sa lumière sur les deux armées, lorsque les sons de la trompette, répétés par l'écho des rochers ont tout embrasé [3], le contraste frappant

Boissonade, p. 5). Cela a été dit souvent depuis. Aux nombreux exemples rassemblés par Blomfield (Thucyd., VII, 77; Sophocl., *Œdip. r.*, 56, etc.), Boissonade ajoute le suivant (Plaut., *Pers.*, IV, 4), qui offre avec le passage d'Eschyle un rapport plus imprévu et en même temps plus direct, car il y est question d'Athènes même :

Ut munitum muro tibi visum est oppidum?
— Si incolæ bene sunt morati, pulcre munitum arbitror.

Siebelis comprend bien peu Eschyle quand il lui objecte l'incendie d'Athènes par Xerxès. Athènes, selon Eschyle, n'était plus alors dans Athènes, mais où étaient ses citoyens. Comme on l'a remarqué (H. Weil, *de Tragœdiarum græcorum cum rebus publicis conjunctione*, Paris, 1844, p. 4), O. Müller (*Eumenid.*, édit., 1833, p. 120), voyant dans le passage qui nous occupe une allusion malveillante à la reconstruction des murs d'Athènes par Thémistocle, n'a pas moins méconnu le caractère d'un ouvrage si étranger aux vues étroites de l'esprit de parti, duquel la louange individuelle est elle-même absente, et dont son noble auteur n'a voulu faire qu'un monument élevé à la gloire de la patrie.

1. V. 400-409. — 2. Cf. Hom., *Iliad.*, XI, 287; XV, 661.

. . . . . Nunc conjugis esto
Quisque suæ tectique memor.
(Virg., *Æn.*, X, 280.)

3. Admirable expression qui se retrouve chez Virgile :

Ære ciere viros, martemque accendere cantu.
(*Æn.*, VI, 165.)

de la terreur des barbares et de l'allégresse des Grecs; les chants de ceux-ci, auxquels répondent les clameurs confuses de leurs ennemis [1]; les images homériques de la mêlée, de la déroute, du massacre, ces cris lamentables qui errent et se prolongent sur les flots jusqu'au moment où la nuit vient tout envelopper de son ombre [2].

Je ne sais si le souvenir de cet admirable récit n'a pas inspiré la peinture qu'a tracée du même événement, non sans mêler encore de quelques bouffonneries son sublime inattendu, l'auteur des *Guêpes* dans la parabase où s'annonce et s'explique l'étrange chœur de sa comédie :

« .... Si quelqu'un de vous, spectateurs, s'étonnait à la vue de mon corsage de guêpe et demandait ce que signifie mon aiguillon, il me serait facile de lui expliquer la chose.... Nous sommes, nous, que vous voyez ainsi armés par derrière, les seuls Athéniens vraiment dignes de ce noble nom, vraiment fils de cette terre, race belliqueuse, qui rendit de si grands services à la république dans les combats, quand vint ici le barbare, et que, remplissant de feu et de fumée tout le pays, il pensait nous ravir nos rayons. Aussitôt nous accourûmes, avec la lance et le bouclier, et nous combattîmes, homme contre homme, enivrés d'une âcre colère, et de rage nous mordant la lèvre. Les traits de nos ennemis nous dérobaient la vue du ciel; mais avec l'aide des dieux nous parvînmes à les chasser vers le soir. Un hibou, avant la bataille, avait traversé notre armée [3]. Ensuite nous poursuivîmes les vaincus; harponnés comme des thons [4], dans leurs larges braies, ils fuyaient, et nous les piquions aux joues et aux sourcils. Aussi, encore aujourd'hui, dit-on partout chez les barbares qu'il n'est rien de si brave que la guêpe de l'Attique [5]. »

Revenons de ce récit tragi-comique à celui de notre tragédie, aux éclats de douleur dont l'accompagnent les vieillards et la reine. Ils n'ont pas encore épuisé tous leurs malheurs, qui semblent se multiplier à mesure que la scène avance, ils ont encore à entendre et la déroute de l'élite des Perses, enfermée et taillée en pièces par les Grecs dans l'île de Psyttalie, et le désespoir de Xerxès,

1. V. 410 sq. Cf. Hom., *Iliad.*, III, 2; IV, 428 sqq. — 2. Cf. Hom., *Iliad.*, IV, 450 sqq. — 3. Circonstance historique. Voy. Plutarch., *Vit. Themist.*, xv. — 4. Cf. Eschyl., *Pers.*, 428 : ..... ὥστε θύννους ἢ τιν' ἰχθύων βόλον.... — 5. Aristoph., *Vesp.*, 1094-1114.

qui, témoin de cette boucherie, pousse des cris aigus, déchire ses vêtements, et donne le signal de la fuite; et le retour désastreux de l'armée à travers des contrées ennemies, où tout combat contre elle; et enfin, à chaque nouveau désastre que rappelle le narrateur, cette désolante parole qu'il fait entendre comme un refrain :

« Ce n'est rien encore..., j'oublie plus de maux que je n'en raconte[1]. »

Dans le langage de cet homme si sincèrement affligé des maux de sa patrie, qui tout à l'heure se plaignait d'être condamné à en annoncer la nouvelle, et qui n'en développe pas pourtant la triste histoire sans une sorte de complaisance, se remarque ce qu'a si bien dit un grand romancier[2] de la passion des gens du peuple pour cette sorte de ministère douloureux : « Peu accoutumés à être écoutés, ils aiment l'attention que le récit d'un événement tragique assure à celui qui le fait, et trouvent peut-être une sorte de jouissance dans l'égalité temporaire à laquelle le malheur réduit ceux qui sont regardés ordinairement comme leurs supérieurs. »

Quand on lit cette scène vraiment extraordinaire, on a peine à comprendre comment La Harpe a osé écrire que, dans la tragédie des *Perses*, il ne se trouvait pas *une scène tragique*, et que cette pièce était bonne pour des spectateurs qui n'avaient pas *encore appris à être difficiles*. On ne peut que le plaindre lui-même d'avoir eu le goût si délicat ou le jugement si prévenu. La Harpe eût pu appliquer à la scène d'Eschyle l'éloge qu'il a fait, à juste titre, de celles par lesquelles s'ouvre l'*Orphelin de la Chine* de Voltaire, et où, dans une suite de récits pleins d'effet dramatique, sont exposés les progrès de la conquête tartare, la ruine de l'empire chinois. Changeons les noms et supposons qu'il parle des *Perses*, quand il dit : « Ces faits, racontés successivement, forment une peinture qui devient encore plus frappante par le contraste

1. V. 439-519 sqq. — 2. W. Scott, *La jolie fille de Perth.*

des mœurs.... des vainqueurs et des vaincus, tracées avec un éclat de couleur qui n'ôte rien à la fidélité... »

J'emprunterai à Shakspeare, déjà cité dans ce chapitre à l'occasion de cette même scène, le sujet d'un autre rapprochement. La succession de nouvelles funestes qui apprennent, coup sur coup, à Richard II[1] que ses derniers soldats, ses derniers serviteurs l'ont abandonné, que tout son royaume, en attendant sa couronne, passe à Bolingbroke, n'est pas sans rapport, pour le mouvement et la gradation, avec cette longue révélation des disgrâces de la Perse, où Eschyle a montré à un si haut degré le patriotisme du citoyen, l'imagination du poëte, et, selon moi, l'art de l'auteur tragique.

W. Schlegel, son admirateur, mais qui parle des *Perses* avec quelque légèreté, a tort de prétendre qu'après la scène du messager l'action n'avance plus d'un pas. Il n'y a pas d'action dans cette pièce, nous l'avons déjà dit; mais il y règne un intérêt toujours croissant et qu'Eschyle ne laisse jamais fléchir. On s'en convaincra facilement en parcourant les scènes suivantes.

Les Perses au désespoir évoquent l'ombre de Darius, idée grande et naturelle : elle est dans les mœurs et les superstitions du pays et, comme on l'a remarqué, n'est pas non plus étrangère à celles des Grecs[2]; elle est suffisamment préparée par le songe mystérieux qui a montré à la reine Atossa l'ombre de son époux; enfin l'empire n'a pas eu de plus illustre souverain que Darius, ses anciens sujets s'adressent à lui avec confiance comme à un dieu tutélaire[3]; « s'il y a quelque remède à nos maux, disent-ils eux-mêmes, lui seul peut nous l'appren-

1. *La vie et la mort de Richard II*, acte III, sc. II. Butler établit d'autres rapprochements avec le IVe acte de *Henri V*, dont le sujet est la bataille d'Azincourt.

2. E. Roux, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, p. 11 et 75 : « .... Quels doutes l'évocation de Darius pouvait-elle inspirer, quand, devant l'assemblée générale de Sparte et de ses alliés, le Corinthien Sosiclès racontait gravement, et avec les circonstances les plus étranges, l'évocation de Melissa, femme de Périandre (Hérod., *Hist.*, V, 92)? »

3. V. 635-636.

dre. » Ce devait être un imposant spectacle que cette grande ombre sortant de son tombeau, et à ses pieds tous ces vieillards pleins d'un respectueux effroi qui n'osaient lui répondre. Pour le dire en passant, Voltaire eût pu autoriser de l'exemple d'Eschyle l'*effronterie* reprochée spirituellement, par Lessing [1], au spectre de Ninus sortant de son mausolée, en plein jour, au milieu de l'assemblée des États de Babylone. Interrogée, à son tour, par son ancien époux, Atossa se chargeait enfin de lui apprendre les désastres que l'imprudence de leur fils avait causés à la Perse, et ce confident du destin, dont la présence semblait amener la fatalité sur la scène, reconnaissait dans ce récit l'accomplissement d'anciens oracles dont il avait cherché vainement à retarder l'effet; il recommandait aux Perses, comme unique moyen de salut, de ne jamais combattre les Grecs; il rappelait la défaite de Marathon et faisait prévoir celle de Platée. Ainsi, par une invention pleine de hardiesse et de génie, le poëte trouvait moyen de rassembler dans un même cadre, sans blesser la vrai-

1. *Dramaturgie.* L'auteur d'une dissertation citée tout à l'heure (*Du merveilleux dans la tragédie grecque*) établit, p. 115 et suiv., par des exemples nombreux, l'usage universel chez les poëtes épiques et dramatiques, tant anciens que modernes, d'entourer d'obscurité et de mystère les apparitions. Il rappelle entre autres ces ténèbres des Cimmériens, au sein desquelles Homère place sa nécromancie (*Odyssée*, XI, 13-20); l'ombre que, pendant le jour, prête aux évocations de Tirésias la forêt où le conduit Sénèque (*Œdip.*, 530-658); la sombre caverne dans laquelle, aux lueurs du crépuscule, le *Macbeth* de Shakspeare consulte les sorcières (act. IV, sc. II); et, dans d'autres tragédies du même poëte, *Hamlet* visité de nuit par le spectre de son père, comme aussi *Richard III* (act. VI, sc. III) par les fantômes de ses victimes, Brutus (*Jules César*, act. III, sc. IV) par son mauvais génie. Avec Lessing, il censure Voltaire, mais il fait grâce à Eschyle, l'excusant sur l'impossibilité, dans des théâtres découverts, où les représentations avaient lieu en plein jour, de rendre la nuit sensible autrement que par un appel à l'imagination complaisante des spectateurs. Les tragiques grecs ont quelquefois usé discrètement de cette ressource au début de quelques-unes de leurs tragédies où l'action était supposée commencer de nuit; peut-être, par exemple, de la tragédie des *Perses* (voy. plus haut, p. 223, note 1); très-certainement de la tragédie d'*Agamemnon;* chez Euripide, de son *Électre*, de son *Iphigénie en Aulide*, de son *Hécube*. Euripide, on doit le dire, a par trop exigé du public athénien, en le forçant à démentir le témoignage de ses yeux pendant les scènes constamment nocturnes du *Rhésus*. Voy. plus loin, liv. II, chap. V; III, VIII; IV, I, XI, XVII.

semblance, tous les triomphes de sa patrie, l'histoire entière de son indépendance [1]; ainsi il humiliait, dans la personne de Darius, toute la gloire de la Perse, dont ce grand prince était le représentant. Mais quel éclat singulier une apparition si extraordinaire devait répandre sur cette victoire de Salamine qu'il avait voulu particulièrement célébrer? Qu'est-ce donc que cet événement qui trouble jusqu'au repos des morts, qui les réveille au fond de leurs monuments, qui les force à reparaître au jour pour y sentir l'atteinte d'une douleur dont le trépas devait les affranchir [2]? Celle que prête Eschyle au fantastique personnage qu'il ose introduire sur la scène tragique, constraste singulièrement avec le violent désespoir que font éclater les autres acteurs; elle est calme et majestueuse; on sent que Darius est presque entièrement détaché des intérêts de la terre, qu'il ne partage plus les illusions des hommes, et que le malheur, auquel ils ne s'attendent jamais, n'a plus le droit de l'étonner.

« Parle, reine; ne me déguise rien. L'infortune est le partage de l'humanité; l'homme doit s'y attendre; de la mer, de la terre, viennent aux mortels bien des maux quand leur vie se prolonge [3]. »

Et quel étrange adieu il adresse, rentrant dans sa tombe, à ces vieillards éperdus :

« Malgré tant de disgrâces, accordez encore à votre âme quelque joie, pendant les jours qui vous restent. Chez les morts, croyez-moi, la fortune n'est plus rien [4]. »

On l'a rapproché [5] des paroles plus graves que, chez

1. L'ouvrage me paraît par là très-complet, et je ne vois pas la nécessité du complément *trilogique* que lui ont donné, par leur explication du *Phinée* et du *Glaucus*, Welcker et les critiques qui l'ont suivi. (Voyez plus haut, p. 28 et 216.)

2. V. 716. Cf. 266. Dans l'un des deux passages, les *Fidèles* se plaignent que leur longue vie les ait condamnés à entendre le récit des calamités de la Perse; dans l'autre, Atossa trouve Darius heureux d'être mort avant de les voir :

. . . . . Tuque, o sanctissima conjux,
Felix morte tua, neque in hunc servata dolorem!
(Virg., *Æn.*, XI, 158.)

3. V. 710-712. — 4. 844-846.

5. E. Roux, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, p. 141-42.

Sophocle [1], Hercule, avant de remonter aux cieux, adresse à Philoctète :

« Songez, quand vous ravagerez la terre des Troyens, à respecter les dieux. Tout le reste, Jupiter ne le met qu'au second rang. La piété suit les hommes, même dans le tombeau ; qu'ils vivent ou qu'ils meurent, elle ne périt pas. »

Je me refuse à croire que ce dernier passage, tout beau qu'il soit, doive être regardé comme la condamnation de l'autre. Hercule parle à de futurs vainqueurs qui abuseront de la victoire, devant ce Pyrrhus qui, avec inhumanité, avec impiété, profanera par le sang de Priam l'autel de Jupiter. Darius parle à des vaincus, qu'il relève avec bonté de leur découragement, par la considération du néant de ces grandeurs, de ces prospérités mortelles, si prisées, si regrettées ici-bas. Un tel mélange de vues supérieures sur les choses humaines avec une royale et paternelle condescendance me semble marquer bien habilement la physionomie de l'étrange personnage. De toutes les ombres que l'on a fait paraître sur la scène, celle-ci est peut-être la seule à laquelle l'art du poëte ait su prêter un caractère [2].

Elle n'a pas trouvé grâce devant un spirituel panégyriste de Shakspeare [3], qui, avec une partialité dont la gloire de son auteur n'avait nul besoin, et dans le parallèle forcé d'ouvrages et de scènes tout à fait disparates (car que peut-il y avoir de commun entre les *Perses* et *Hamlet*, entre l'apparition solennelle de Darius et le spectre du vieux monarque danois, errant, solitaire, parmi les ténèbres), l'a en quelque sorte conjurée par des objections que je ne reproduirai point ici, y ayant implicitement répondu tout à l'heure Je reviendrai sur

1. *Philoct.*, 1439 sqq.
2. Je crois trouver chez Virgile (*Æneid.*, II, 775 sqq.), avec une situation bien différente, une peinture analogue. Quand l'ombre de Créuse s'adresse à Enée, dans ses paroles paraît à la fois et la sérénité d'une âme qui n'appartient plus à la condition mortelle, et toutefois le souvenir triste et doux des affections de la terre.
3. Mistriss Montague, *Essai sur le génie de Shakspeare.*

une seule, souvent répétée, entre autres, par un savant éditeur d'Eschyle [1]. Comment Darius, à qui l'avenir est si bien connu, peut-il ignorer le passé [2] ? Il ne l'ignore pas le moins du monde, et ses questions n'ont d'autre but que de reconnaître s'il s'agit du désastre que lui ont autrefois prédit les dieux. Cela est si vrai, qu'il ajoute aux détails qu'on lui donne, et que, par exemple, il fait connaître comment les Perses, en détruisant par toute la Grèce les images et les temples des dieux, se sont attiré leur colère. Son attention une fois appelée sur l'événement, il voit, comme il appartient à un esprit prophétique, et ce qui s'en est accompli, et ce qui s'en accomplit encore : tout lui en est présent à la fois, et les causes et les conséquences.

Cependant Atossa rentre dans le palais ; sa tendre prévoyance, éveillée par la sollicitude paternelle de Darius, y va tout préparer pour le retour d'un fils. Le chœur, resté seul, rappelle, avec la complaisance ordinaire à la vieillesse, oubliant, ce que n'ont oublié ni la reine ni son époux [3], ce dont lui-même s'est souvenu il n'y a pas longtemps [4], la défaite de Marathon, quelle fut la splendeur du règne de Darius, splendeur si promptement, si honteusement ternie par les fautes de son successeur. La longue énumération géographique où, selon le génie d'Eschyle [5], sont passées en revue, parmi les conquêtes de Darius, celles-là précisément qui ont mis tant de pays, habités par les Grecs, sous son joug [6], semble, de la part du poëte, le vœu, l'annonce menaçante de leur affranchissement, qu'a préparé la défaite de Xerxès.

Enfin arrive ce malheureux roi, seul, les vêtements en désordre, l'air triste et abattu : il revient dépouillé par la destinée de sa grandeur et même de son orgueil. Succombant sous le poids du malheur, de la honte, il n'oppose que des larmes aux reproches des vieillards, dont le res-

1. Blomfield. L'objection a été reproduite dans la dissertation précédemment citée, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, p. 135.
2. V. 719 sqq. Cf. v. 805 sqq. — 3. V. 478, 784 sqq. — 4. V. 248. — 5. Schol. *ad Prometh.*, v. 732 sqq. — 6. V. 868-891.

pect ne peut enchaîner la voix et calmer le désespoir; il leur montre, en gémissant, tout ce qui lui reste de tant d'apprêts, d'une si grande armée, d'une telle puissance, le carquois où étaient ses flèches! C'est le dernier trait de cette admirable peinture.

Ainsi, humiliant, à son tour, dans ses vers, la puissance de Xerxès, Juvénal le montra, lui, ce superbe et impie dominateur de la mer, réduit à un seul esquif, qui s'échappe avec peine, à travers les cadavres flottants, sur les eaux ensanglantées :

Sed qualis rediit? Nempe una nave, cruentis
Fluctibus, ac tarda per densa cadavera prora[1].

Déjà Lucrèce s'était plu à ramener le colossal despote aux proportions communes par l'universelle nécessité de la mort. Celui qui fit de la mer aux profonds abîmes un chemin pour son innombrable infanterie, qui sous les pas de ses escadrons foula dédaigneusement les vagues murmurantes, il l'avait représenté, au moment suprême, fermant, comme les autres, ses yeux à la lumière, et d'une bouche mourante exhalant son dernier souffle.

Ille quoque ipse viam qui quondam per mare magnum
Stravit, iterque dedit legionibus ire per altum,
Ac pedibus salsas docuit superare lacunas,
Et contemsit equis insultans murmura ponti,
Lumine ademto, animam moribundo corpore fudit[2].

On admire, à juste titre, la fécondité d'invention qui a fait trouver à Corneille toute une tragédie dans quelques lignes de récit, où Tite Live avait raconté le combat des Horaces et des Curiaces. Eschyle n'est pas moins admirable quand, d'un sujet aussi simple que celui de ses *Perses*, il tire des effets si variés. Cette tragédie n'offre que l'expression d'un seul et même sentiment, mais auquel le poëte prête divers langages. La douleur du courrier est toute patriotique, il ne songe qu'à la Perse ; la douleur de la reine

1. *Sat.*, X, 185. — 2. *De Nat. rer.*, III, 1012.

toute personnelle, elle ne voit que son fils ; celle des vieillards est emportée, véhémente, presque séditieuse; celle de Xerxès, morne et abattue; celle de Darius, grave, calme, mélancolique, mêlée d'une sorte de sérénité divine. Les caractères, marqués par quelques traits francs et hardis, ressortent ainsi sur ce fond uniforme. La progression de l'effet qui ne s'arrête jamais, remplace, dans cette tragédie, la seule chose dont elle manque et que l'on ne connaissait pas encore, le développement d'une action.

La morale en est haute et instructive. L'événement, ainsi qu'on l'a remarqué [1], n'y est point représenté comme l'effet du hasard ; il y paraît déterminé d'avance par la sagesse réfléchie d'un côté, et par un aveuglement orgueilleux de l'autre. C'est une grande leçon de modération et de prudence que peut-être le poëte adressait aux Athéniens eux-mêmes, trop portés à se laisser enivrer par la victoire. Il était beau de voir ce peuple célébrer sa gloire en pleurant sur les vaincus, et en apprenant, par leur exemple même, à se modérer dans la prospérité. C'est l'enseignement que Paul Émile donnait aux jeunes Romains, lorsqu'il leur montrait le roi de Macédoine captif et dans ses fers [2].

Les *Perses* sont bien certainement l'un des chefs-d'œuvre d'Eschyle et du théâtre grec, et cependant cet ouvrage a été assez mal traité par les critiques, dédaigné par La Harpe, négligé par W. Schlegel, froidement loué par Brumoy. Pour comble de malheur, deux savants, l'un Allemand [3], l'autre Anglais [4], y ont cru apercevoir une espèce de comédie, qui devait fort réjouir les Athéniens, et les raisons ne leur ont pas manqué pour établir

1. W. Schlegel. — 2. T. Liv., XLV, 8. — 3. Siebelis, Dissertation déjà tée.

4. Blomfield, préf. de son édition des *Perses*. C'est de Siebelis, je crois, que parlait God. Hermann, dans son écrit *de Æschyli Persis; Opusc.*, t. II, p. 88, quand il disait : « .... Quos si audias, nescias profecto, utrum admirari gravem eximia sublimitate tragœdiam, an ridere comœdiam, scurrilibus jocis obscenaque turpitudine plenam, oporteat ... unus ille, qui hanc fabulam ad comœdiæ humilitatem deprimere conatus erat, et refutatus est ab aliis, et ipse, ut spero, mutavit sententiam.... »

cette thèse bizarre. On peut bien dire des commentateurs ce que Cicéron disait des philosophes, qu'il n'est point d'absurdité qu'ils ne se soient permise. Qu'Euripide ait quelquefois, je l'ai déjà dit, et on en verra plus loin des exemples, mêlé au pathétique de ses tragédies des traits de satire morale et de parodie littéraire, on n'en peut rien conclure pour un poëte d'un génie aussi sérieux que l'était Eschyle, et pour une époque où les arts n'admettaient point encore ces confusions de genre qu'amène leur épuisement.

Il ne m'appartient pas de vérifier cette autre assertion, à laquelle le nom de son auteur [1] prête beaucoup d'autorité, qu'Eschyle a imité, dans sa pièce, les tours de la langue des Perses [2] : mais en supposant, chez le poëte et son public, assez de connaissance de cette langue pour qu'une telle imitation fût possible à l'un et intelligible à l'autre, était-elle dans l'esprit de la tragédie ? La comédie, à qui des bigarrures de ce genre offrent quelquefois un moyen facile d'exciter le rire, ne l'eût-elle pas réclamée ? Ce raffinement eût-il paru compatible avec la simplicité et la grandeur qui alors caractérisaient la poésie, comme les arts? Et puis, pourquoi Eschyle se fût-il piqué, dans le langage qu'il prêtait à ses acteurs, d'une exactitude dont il ne s'est pas toujours soucié dans la peinture de leurs mœurs ? Car, on l'a remarqué, son tableau, vrai en général, trahit cependant, par quelques détails [3] qui ne le sont pas également, la préoccupation inévitable d'un Grec écrivant pour des Grecs, et se souvenant trop, dans un sujet étranger, des usages de sa patrie.

Ces altérations de la vérité locale ne sont pas toutes in-

1. God. Hermann; voyez préface de Blomfield.
2. *Les Suppliantes* (v. 123 sqq.) se servent d'un mot de la langue barbare; mais ce n'est qu'un mot en passant, et elles le remarquent elles-mêmes avant le scoliaste.
3. Voyez v. 86, sqq., 223, 351, 453, 536, 613 sqq., 633, 655, 656, 672, 754, 813 sqq., 831, etc., où le poëte, comme au reste quelquefois Hérodote et autres, prête aux Perses les rites, les idées religieuses et même les divinités des Grecs, leur fait prononcer les noms de Jupiter, de Neptune, de Pluton, de Mars, de Mercure, de Pan, etc.

volontaires; en voici un exemple : l'immense étendue de la domination persane avait fait imaginer à Cyrus, raconte Xénophon[1], pour la rapide transmission des ordres qu'il envoyait, des nouvelles qu'on lui adressait, le système des relais que, chez les modernes, a retrouvé Louis XI; les messages cheminaient en Perse sans interruption, et le jour et la nuit, passant d'un courrier à l'autre, comme le flambeau de main en main dans les fêtes de Vulcain, dit de son côté Hérodote[2], qui nous apprend que Xerxès, pendant son expédition de Grèce, se servit, pour correspondre avec ses États, de ce moyen de communication. Ni ce fait, ni l'usage déjà ancien auquel il se rattachait, ne pouvaient être ignorés d'Eschyle[3]. Mais, c'était son droit assurément, il n'en a pas tenu compte. Il lui convenait que l'annonce du désastre des Perses fût apportée à Suse par un témoin oculaire qui pût en faire le récit, et que ce récit, véritable coup de foudre, n'eût été précédé par aucun autre. Les choses se passent autrement chez Hérodote[4], et, ce qui arrive quelquefois, l'histoire y paraît peut-être plus dramatique que la tragédie. Un premier courrier a fait connaître que Xerxès est maître d'Athènes et c'est au milieu des fêtes, par lesquelles Suse célèbre sa victoire, qu'arrive le second courrier chargé d'annoncer sa défaite.

La critique s'est fort occupée des différences qu'on peut remarquer à l'égard de certains faits, entre ce qu'en dit Eschyle et la narration d'Hérodote. Elles ne sont pas toutes d'une importance égale, et ne doivent pas ébranler notre confiance dans le second de ces écrivains. Il y a des choses qu'un contemporain peut fort bien ignorer, et qui se découvrent plus tard aux investigations de l'histoire; il y en a que la poésie ne se fait pas scrupule de changer,

1. *Cyrop.*, VIII, 6. — 2. VIII, 98. Cf. Æschyl., *Agamemn.*, 305 sqq.
3. Il les rappelle dans son *Agamemnon*, v. 275, appliquant, par une figure hardie, à une suite de feux allumés qui transportent d'Asie en Europe la nouvelle de la prise de Troie, le mot emprunté de la langue des Perses par lequel ils désignaient cette espèce de courriers, ἄγγαροι.
4. *Ibid.*, 99.

selon ses convenances. De ce qu'Eschyle s'est trouvé à la bataille de Salamine, on n'est pas autorisé à conclure qu'il a su mieux qu'Hérodote, et, s'il a été en effet mieux informé, qu'il s'est cru obligé de dire bien exactement, par exemple, le nombre précis des vaisseaux engagés de part et d'autre dans cette action[1], ou les noms des chefs barbares qui y ont pris part, ainsi qu'au reste de la guerre[2], qui y ont péri[3]. Quant à la suite des anciens rois de la Perse, qu'il fait repasser par Darius[4], l'ignorance ou l'inexactitude lui étaient moins permises, et son dissentiment sur un point de cette notoriété et de cette importance serait très-grave, s'il ne pouvait être expliqué. Mais ce dissentiment ne regarde que les noms, sur lesquels il n'y a pas toujours accord entre les historiens eux-mêmes, et non les personnages. Dans Médus et son fils, qu'il donne pour prédécesseurs à Cyrus, on reconnaît l'Astyage et le Cyaxare[5] de Xénophon. Mardus, qu'il nomme le cinquième, après avoir clairement désigné Cambyse, est bien évidemment le faux Smerdis. Il n'y a de difficulté réelle que pour un Maraphis, un Artaphrène, qui, selon lui, auraient régné en sixième et septième lieu, avant Darius. Les uns ont pensé que leur règne avait été trop court pour que l'histoire en gardât le souvenir[6]; les autres ont conjecturé que le vers qui contient ces noms était resté seul de plusieurs où le poëte donnait la liste des sept conjurés qui renversèrent l'usurpateur du trône de la Perse, et parmi lesquels fut choisi, après d'autres qui passèrent rapidement sur le trône, son nouveau souverain Darius[7]. Cette dernière explication est fort spécieuse, et l'on peut s'y tenir, sans recourir

1. V. 341 sqq. C'est sur le nombre des vaisseaux grecs qu'Eschyle ne s'accorde pas avec les historiens. Il est assez naturel qu'il l'ait un peu diminué. Pour le chiffre de l'armée navale des Perses, où il est très-précis, Hérodote, VII, 79, Diodore, XI, 2, Plutarque, *Vit. Themisth.*, XVIII, l'ont suivi, et le dernier en le citant.
2. V. 21 sqq. — 3. V. 307 sqq. — 4. V. 769 sqq. — 5. J. Marsam, *Diatrib. chronolog.*, cité par Stanley; J. de Müller, cité par Butler, etc., etc. — 6. J. Scaliger, *de Emendat. temp.*, VI, p. 590; Stanley, etc. Cf. Burigny, *Mém. Acad. Inscript.*, t. XXIX, p. 62.
7. Siebelis, Butler, Boissonade.

au parti désespéré que proposent quelques critiques, de retrancher ce vers en litige, comme ayant passé d'une glose marginale dans le texte d'Eschyle[1].

Une différence dont on s'est encore étonné regarde le récit du massacre des Perses dans l'île de Psyttalie. Il est très-court, chez l'historien[2], très-développé chez le poëte[3]. Faut-il, comme on n'y a pas manqué, supposer à celui-ci l'intention secrète de faire valoir, aux dépens de Thémistocle, Aristide qui dirigea cette action particulière? On a fort bien répondu[4] qu'une telle intention est hautement démentie par la place bien plus importante qu'occupe, dans l'ensemble de l'ouvrage, la victoire navale dont Thémistocle eut surtout l'honneur. J'ajouterai, ce que j'ai déjà eu occasion de dire[5], que pour Eschyle, à qui l'on prête bien gratuitement des préférences si malveillantes et des calculs si mesquins, la grande journée de Salamine n'a qu'un héros, qui n'est ni Thémistocle ni Aristide, mais le peuple athénien lui-même. L'étendue qu'il a donnée à ce que, plus tard, Hérodote a rappelé succinctement, a sa raison, je pense, uniquement dans l'économie générale de la scène. Elle était ordonnée de telle sorte, on l'a pu voir, qu'une progression de nouvelles de plus en plus funestes y fît croître à chaque révélation la terreur et le désespoir.

Si, par certains détails, l'auteur des *Perses* diffère d'Hérodote, on peut dire qu'il lui est conforme en ce qui concerne la marche générale des événements et surtout les causes, que, d'après l'esprit du temps, esprit dont s'inspirait l'histoire, non moins que la tragédie, il se plaît à leur attribuer. C'est chez Xerxès l'enivrement de la fortune et de la flatterie; chez les Grecs, la force indomptable que trouve le peuple le plus faible dans l'amour de sa liberté; c'est, au-dessus de ces causes humaines, l'action mystérieuse d'une puissance jalouse de la prospérité des

1. Porson, Schütz, Bothe, Blomfield. — 2. Herodot., *Hist.*, VIII, 95. — 3. Æschyl., *Pers.*, 440 sqq. — 4. H. Weil, *De Tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, p. 3 sqq. — 5. Voyez plus haut, pages 213 et suiv., 230.

mortels et irritée de leur orgueil, qui en attend le dernier terme pour les humilier et les punir. Qui ne croirait entendre un des sages vieillards qu'a fait parler Eschyle, quand au VIIe livre de l'Histoire d'Hérodote[1], le frère de Darius, Artaban, dit à Xerxès, préparant son expédition :

« .... Ne voyez-vous pas que les édifices, les arbres les plus élevés sont par là les plus en butte aux traits de la Divinité? Ce qui porte trop haut la tête, elle se plaît à l'abaisser. Aussi une nombreuse armée peut-elle être détruite par une poignée d'hommes. Que Dieu lui envoie la terreur, qu'il la trouble de son tonnerre, et elle périt frappée par quelque indigne catastrophe; car les pensées orgueilleuses, il ne les permet qu'à lui seul.... »

Et cet oracle, que rapporte avec admiration Hérodote[2], serait-il déplacé dans la tragédie d'Eschyle?

« Quand ils auront couvert de leurs vaisseaux le rivage sacré d'Artémis et celui de Cynosure; qu'ils auront, pleins d'un espoir insensé, ruiné la florissante Athènes; alors une déesse, la Justice, réprimera le jeune audacieux, fils de l'Insolence, qui voudrait, dans sa fureur, tout remplir du bruit de son nom. L'airain se mêlera avec l'airain; Mars rougira de sang la mer; sur la Grèce luira le jour de la liberté amené par le fils de Saturne au vaste regard, et par la sainte Victoire. »

Concluons qu'Eschyle a été souvent historien comme Hérodote, Hérodote poëte comme Eschyle. Quelque chose des grands effets de la représentation des *Perses* dut se reproduire quand, environ vingt-sept ans après, Hérodote vint lire son Histoire aux Athéniens. Jean de Müller[3], faisant ce rapprochement, souhaitait éloquemment qu'un jour pût luire pour sa patrie, dont il fût sinon l'Eschyle, du moins l'Hérodote.

On trouve dans l'*Anthologie*[4], sous le nom d'Eschyle, des vers élégiaques qui ne sont point indignes d'être cités à la suite de ses *Perses*. Peut-être se rapportaient-ils à quelque épisode des guerres médiques; mais on a eu tort

1. Chap. 10. — 2. VIII, 77. — 3. Butler, *Not. in Pers.* — 4. *Anthol. Pal.*, VII, 255.

d'y voir[1], cela est bien évident, un fragment de cette élégie sur les guerriers morts à Marathon, qui fut, dit-on[2], pour notre poëte, traitant ce sujet concurremment avec le pathétique Simonide, l'occasion d'une défaite poétique, et, par le dépit qu'il en éprouva, la cause de sa retraite en Sicile. Il nous reste de Simonide[3], à défaut de ses pièces si regrettables sur Marathon, sur Salamine, sur Platée, une épitaphe pour le tombeau des Thermopyles, qu'il appelle éloquemment un autel[4]; si belle qu'elle soit, je ne trouve point qu'elle efface les vers élégiaques d'Eschyle, l'épitaphe qu'il a composée pour un tombeau moins glorieux et maintenant oublié :

« Ces braves aussi, la noire Parque les a frappés, lorsqu'ils sauvaient leur patrie aux riches troupeaux. Leur gloire vit toujours, s'ils ne sont plus, ces malheureux désormais revêtus de la poussière de l'Ossa[5]. »

A cette citation ajoutons-en une autre, nécessairement bien courte, il faut le regretter, mais non cependant sans intérêt. De la tragédie de Moschion[6] où reparut plus tard le sujet des *Perses*, mais ramené dans Athènes même, avec des Athéniens pour personnages comme pour spectateurs, de cette tragédie historique dont *Thémistocle* lui-même était le héros et qui s'appelait de son nom, quelques mots sont restés[7], qui ouvrent au lecteur d'Eschyle une scène toute nouvelle. C'est Thémistocle, à ce qu'il semble qu'on y entend, rassurant ses concitoyens contre la multitude de leurs ennemis :

« .... Un peu de fer peut dépouiller de leurs branches toute une forêt de pins, et il suffit d'une petite troupe pour vaincre des milliers de lances.... »

Ici se représente un rapprochement que nous ne devons

1. Stanley. — 2. Plutarch., *Sympos.*, I, 10; *Vit. Æschyl.* — 3. Diod. Sic., XI, II. — 4. Cf. Æschyl., *Coeph.*, 100.

5. *Anthol. Pal.*, VII, 255. Je trouve les noms de Simonide et d'Eschyle rapprochés dans la LXXIXe *épître* de saint Basile à Martinianus. Il le prie d'intercéder auprès de l'empereur en faveur de la Cappadoce. Les misères de ce pays sont telles, dit-il, qu'elles ne pourraient être dignement déplorées que par un Simonide, ou mieux encore par un Eschyle!

6. Voyez plus haut, p. 96, 212. — 7. Stob., LI, 21.

pas négliger. Ce qu'Homère et les poëtes de l'école homérique avaient été pour Eschyle, pour Sophocle, pour Euripide, Chérilus de Samos le fut très-probablement pour Moschion; de la *Perséide* de l'un dut procéder le *Thémistocle* de l'autre[1]. Les dates ne sont point contraires à cette filiation, Moschion, qu'on fait fleurir au temps de la moyenne comédie, ayant été par là postérieur à Chérilus, qui chantait la victoire d'Athènes sur les Perses vers ces années de la guerre du Péloponèse où elle allait succomber sous les armes de ses anciens alliés. Lysandre, après la prise d'Athènes, ayant soumis l'île de Samos, en ramena Chérilus, dans l'espérance de lui fournir, par ses hauts faits, la matière d'une nouvelle épopée[2]. Mais Chérilus, qui pouvait alors avoir soixante-quinze ans[3], était bien vieux pour rentrer dans la carrière épique, et peut-être ne lui eût-il pas convenu d'y rentrer par un sujet si contraire à celui où il s'était illustré. Il alla passer ses derniers jours à la cour littéraire du roi de Macédoine Archélaüs[4], près de qui venaient de mourir Euripide et Agathon[5]. La Macédoine attirait à elle les poëtes; mais le domicile des œuvres, c'était toujours Athènes; ailleurs pouvait se trouver la fortune, chez elle était la gloire. La *Perséide*, bien que d'un poëte de Samos devenu Macédonien, lui semblait son propre monument, et elle l'estimait assez pour la faire lire publiquement dans les jours de fête, aux Panathénées, pense-t-on, avec les poëmes d'Homère[6]. Il n'est pas étonnant qu'elle soit elle-même devenue l'inspiration de la tragédie.

Il en reste de rares fragments où l'on entrevoit quelque chose du sujet; quelque chose, par exemple, d'un dénombrement de l'armée persane, prête à traverser l'Hellespont et entraînant à sa suite toutes les nations de l'Asie, y compris les Juifs; la peinture des innombrables soldats de Xerxès se répandant en foule autour des fontaines,

1. Voyez plus haut, p. 212. — 2. Plutarch., *Vit. Lys.*, XVIII.
3. Voyez ce que dit, d'après Næke, Fr. Dübner, *Chœrili Samii fragmenta*, à la suite de l'*Hésiode* de F. Didot. — 4. Suid., v. Χοιρίλος; Athen., *Deipn.*, VIII.
5. Voyez plus haut, pages 65, 94. — 6. Suid., v. Χοιρίλος.

comme un essaim d'abeilles[1]. Un de ces débris[2] correspond au trait final que nous admirions tout à l'heure dans les *Perses* d'Eschyle : on y a vu, et on y peut voir en effet, non sans vraisemblance, une parole de Xerxès vaincu, désespéré, insultant à sa propre ruine avec une ironie amère mêlée, de la part du poëte, de cette recherche hardie de figures par laquelle sa manière semble s'être distinguée de la simplicité homérique.

« Voilà donc toute ma richesse, ma puissance! Un reste de coupe ébréchée, épave des festins, comme le souffle de Bacchus en jette et brise en si grand nombre sur les écueils de l'insolence! »

Faire passer l'épopée de la fable à l'histoire, où la tragédie elle-même pouvait se trouver alors un peu dépaysée, c'était une entreprise bien nouvelle, bien hasardeuse, et Chérilus s'en excusait avec grâce sur sa venue tardive, sur l'épuisement des sujets, dans des vers heureusement conservés, qui sont aujourd'hui la principale recommandation de sa mémoire poétique :

« Heureux le serviteur des Muses, habile à chanter en ce temps, où la prairie n'était pas encore dépouillée! Maintenant que les partages sont faits, que les arts ont reçu leurs limites, venus les derniers, comme des coureurs attardés dans le stade, nous sommes laissés en arrière. En vain nos yeux cherchent de toutes parts : point de char nouveau à monter[3]. »

Il ne paraît pas que Rome ait jamais reproduit la bataille de Salamine autrement que dans cette fameuse naumachie d'Auguste où fut figurée par trente gros vaisseaux et un grand nombre de petits bâtiments, par trente mille hommes, la lutte victorieuse de la flotte grecque contre la flotte persane :

..... Quum belli navalis imagine Cæsar
Persidas induxit Cecropidasque rates[4].

1. Voyez l'ouvrage de Fr. Dübner, cité plus haut, *Fragm.*, 2, 3, 4, p. 23 sqq. — 2. Ibid., *Fragm.*, 8, p. 25 et 26. — 3. Ibid., *Fragm.* 1, p. 22.
4. Ovid., *Ars amat.*, I, 171. Cf. *Monum. Ancyr.* (Voy. E. Egger, *Des Historiens d'Auguste*, p. 450, 451); Vell. Pat., *Hist.*, II, 100; Suet., *Aug.*, 43; Tacit., *Ann.*, XII, 56, XIV, 15; Dio., *Hist.*, LV, 10.

L'histoire de la tragédie, de l'épopée latine ne fait mention d'aucun ouvrage à l'imitation des *Perses*, du *Thémistocle*, de la *Perséide*. Je trouve seulement le sujet épique glorieusement traité par Chérilus au nombre de ceux qui attirèrent et effrayèrent la jeunesse de Virgile. Il disait en effet, se résignant, en poëte rustique, à ne chanter que les aventures du Moucheron :

« .... L'Athos percé, la vaste mer chargée de liens, ne poursuivront pas dans mon œuvre une lointaine renommée ; ni l'Hellespont foulé sous les pieds des chevaux, au temps où s'effraya la Grèce devant les Perses venant de tous côtés.

Non perfossus Athos, nec magno vincula ponto
Jacta, meo quærent jam sera volumine famam,
Non Hellespontus pedibus pulsatus equorum,
Græcia cum timuit venientes undique Persas[1].

Finissons par un souvenir plus voisin, et, il faut le dire, trop voisin de nous. Il était bien tard pour s'aviser d'une épopée, et d'une épopée sur le vieux sujet de Chérilus, quand de nos jours un littérateur, un poëte de grande distinction, Fontanes, entreprit de nous donner une Grèce sauvée. Lui-même le comprit peut-être, puisqu'il n'a pas achevé ce poëme qui lui avait coûté tant d'efforts. Le recueil posthume de ses œuvres[2] en a recueilli tardivement quelques morceaux[3] trop fidèles à l'ancienne tradition épique, réveillant des souvenirs d'histoire trop usés, pour offrir beaucoup d'originalité et d'intérêt. Ils ne seront pas cependant dédaignés par ceux qui prisent le sentiment élevé et délicat de l'antiquité, une lutte sérieuse et habile contre quelques-unes de ses beautés consacrées, la pureté, l'élégance, l'harmonie continue du langage. Nous avons aimé à y rencontrer notre Eschyle, personnage obligé d'une telle action, lui le soldat comme le chantre de Salamine. On l'y voit tantôt encourageant de la voix son frère Cynégire

1. *Culic.* v. 30 sqq.
2. Publié en 1839, avec une très-intéressante notice de M. Sainte-Beuve.
3. Les chants I, III et VIII et plusieurs fragments des autres chants.

qui faiblit dans une des luttes d'Olympie, tantôt, dans l'une des Strophades où l'a jeté le naufrage, se rencontrant avec un poëte persan auprès du tombeau d'Homère. L'ombre d'Homère elle-même, la lyre en main, lui est un instant apparue, et le son fuyant de cette lyre l'a guidé à travers une forêt, jusqu'au monument d'où continue de s'échapper la mystérieuse et divine harmonie. Cela est dit en vers charmants :

. . . . . Dans la forêt
Le vieillard à l'instant s'éloigne et disparaît,
Et sa lyre après lui résonne sous l'ombrage.
Eschyle impatient, qu'un dieu même encourage,
Longtemps marche en ces bois de détours en détours,
Vers l'invisible son qui s'éloigne toujours.
Il poursuit son chemin ; mais le bruit de la lyre
Décroît à chaque pas et lentement expire.
. . . . . .
. . . . . Mais, ô charme nouveau !
En foulant le gazon qui croît près du tombeau,
Il entend, à travers la pierre sépulcrale,
Une magique voix sortir par intervalle.
. . . . . .
La tombe harmonieuse enchantait ces déserts.

N'y a-t-il pas là, pour nous, comme un symbole de cette inspiration qui, pour la poésie des Grecs, et, en particulier pour leur tragédie, sortait incessamment des poëmes d'Homère ?

———

CHAPITRE QUATRIÈME.

Prométhée.

Cette antique tragédie, si unanimement admirée aujourd'hui, a été longtemps chez nous l'objet d'un mépris fort étrange. En vain le peuple athénien, juge compétent et éclairé de ses plaisirs littéraires et du mérite de ses poëtes, l'avait honorée d'une couronne; en vain Aristote l'avait citée comme exemple du genre dans lequel son sublime auteur s'est exercé; il a longtemps plu à nos critiques de la faire descendre du rang où l'avait placée l'antiquité, de n'y voir qu'une production bizarre, irrégulière, monstrueuse. Le plus singulier, c'est que cette prévention contre un chef-d'œuvre du théâtre primitif d'Athènes n'était pas l'erreur particulière de quelques détracteurs superficiels de la tragédie grecque, de quelques admirateurs exclusifs de notre tragédie. Dacier, ce disciple superstitieux des anciens, découvrait, dans le *Prométhée*, *des choses* qui n'étaient pas moins, disait-il, *contre la nature que contre l'art :* il l'appelait un *monstre* dramatique[1]. Brumoy[2], plus réservé dans ses expressions, ne le jugeait pas avec beaucoup plus de faveur. Lefranc de Pompignan, qui l'avait traduit en prose et imité en vers[3], Rochefort[4], Barthélemy[5], mêlaient à leurs éloges des reproches semblables. Faut-il s'étonner du ton dédaigneux de Fontenelle, de Voltaire, de La Harpe, en parlant d'un ouvrage abandonné par les plus ardents défenseurs de

1. Trad. de la *Poétique* d'Aristote; Rem. sur le ch. XIV. — 2. *Théâtre des Grecs.* — 3. Trad. d'Eschyl., préf., *Prométhée*, trag. lyriq., préf. — 4. *Nouveau Théâtre des Grecs.* — 5. *Voyage du jeune Anacharsis*, LXX.

l'antiquité? « On ne sait ce que c'est, disait Fontenelle[1], que le *Prométhée* d'Eschyle; il n'y a ni sujet ni dessein, mais des emportements fort poétiques et fort hardis. Je crois qu'Eschyle était une manière de fou, qui avait l'imagination très-vive et pas trop réglée. » Voltaire n'y faisait pas tant de façons; il n'adoucissait sa critique par aucun éloge; les compositions d'Eschyle n'étaient pour lui que des pièces *barbares*. « Qu'est-ce, ajoutait-il[2], que Vulcain enchaînant Prométhée sur un rocher, par ordre de Jupiter? Qu'est-ce que la force et la vaillance qui servent de garçons-bourreaux à Vulcain? » Remarquons, en passant, que dans l'ouvrage d'Eschyle Vulcain n'a pas de garçons-bourreaux; c'est lui, au contraire, qui sert d'exécuteur aux ordres de la Force et de cette autre divinité allégorique qu'il plaît au critique, ou plutôt au parodiste, d'appeler la Vaillance, mais que le poëte grec, d'après Hésiode[3], nomme plus raisonnablement Κράτος, la Puissance, comme on traduit généralement aujourd'hui. On ne pouvait attendre de La Harpe beaucoup d'indulgence pour une pièce si maltraitée par Voltaire, qu'il n'avait guère l'habitude de contredire, dont le plus souvent il adoptait de confiance et commentait les jugements. Comme son maître, il estimait fort peu le *Prométhée*, et, sans même daigner s'arrêter à lui faire son procès, il se contentait de lui prononcer son arrêt en ces termes : « Cela ne peut pas même s'appeler une tragédie[4]. »

Grâce aux belles remarques de quelques littérateurs célèbres de notre âge, de Lemercier[5], d'Andrieux[6] particulièrement, qui ont célébré le *Prométhée* à l'égal de W. Schlegel, ces légèretés de Fontenelle, de Voltaire, de La Harpe, ne sont pas restées le dernier mot de la critique française.

1. *Remarques sur Aristophane.* — 2. *Dict. philosoph.*, article *Art dramatique.* — 3. *Theog.*, 384. — 4. *Lycée.* — 5. *Cours analytique de littérature*, t. Ier.
6. *Dissertation sur le Prométhée enchaîné d'Eschyle* lue à l'Académie française en 1820, insérée, le mois de juin de la même année, dans la *Revue encyclopédique*, t. VI, et depuis, en 1823, au t. IV de ses œuvres.

Eschyle disait de ses tragédies, qu'il les consacrait au Temps[1], mot énergique et profond, par lequel ce grand homme témoignait de sa confiance dans son génie méconnu, et dans les décisions du tribunal infaillible qui, revisant les jugements des contemporains, prononce en dernier ressort sur le rang des poëtes et de leurs œuvres. Le procès de la gloire d'Eschyle, gagné auprès de cette postérité athénienne que seule il avait invoquée, a recommencé auprès de cette autre postérité plus reculée à laquelle il ne songeait pas, et qui, étrangère par sa langue, par son goût, par ses mœurs, par ses institutions civiles et politiques, par ses croyances religieuses, à l'esprit des compositions du vieux poëte, les a le plus souvent mal comprises, se contentant d'y apercevoir quelques traits épars d'inspiration poétique, et ne voyant dans tout le reste que les hardies mais grossières ébauches d'un génie barbare et inculte. C'est ainsi qu'en pensent tous les critiques dont j'ai rappelé les censures : tous admirent, chez Eschyle, la grandeur et la force des idées, l'éclat des images, la vivacité des mouvements, ce qui est beaucoup sans doute; mais tous lui refusent, en même temps, l'art de la composition, dans lequel cependant Eschyle s'est montré si grand maître et qu'on ne peut méconnaître dans ses ouvrages, quand on n'y cherche pas autre chose que ce qu'il a voulu y mettre. Ne le comparez pas aux tragiques modernes, avec lesquels il n'a rien de commun; ne le rapprochez même ni d'Euripide ni de Sophocle, auxquels il a ouvert la voie, mais qui ne lui ressemblent guère davantage : Eschyle occupe une place isolée dans l'histoire de l'art; ses tragédies sont d'un genre qui ne s'est jamais reproduit sur aucune scène, et dont sans doute ses prédécesseurs ne lui avaient laissé que de bien imparfaits modèles. C'est cette tragédie qu'Aristote appelle *simple*, tragédie singulière, où ce qui, depuis, a fait l'intérêt principal de toute œuvre dramatique, ne se rencontre pas encore; où il n'y

1. Athen., *Deipn.*, VIII.

a aucune de ces révolutions théâtrales qu'on a appelées péripéties, c'est-à-dire, où il n'y a point d'action; qui n'offre autre chose qu'une situation fixe, arrêtée, en quelque sorte immobile, qu'un tableau toujours le même, mais dans lequel la gradation de la peinture remplace la progression dramatique.

Cette gradation, véritablement admirable dans les compositions d'Eschyle, et dont la tragédie des *Perses* nous a déjà offert un si bel exemple, ne brille nulle part d'un plus vif éclat que dans le *Prométhée*, où toute l'attention se porte sur un seul personnage, sur le développement d'un caractère principal, où l'unité du dessein est rendue présente et visible dans l'unité du héros.

Il est un mot que répètent sans exception tous les détracteurs du *Prométhée* d'Eschyle. Cette tragédie, disent-ils, est un ouvrage monstrueux. Cela est bientôt dit, mais n'est pas très-clair, et l'on a besoin de chercher ce que signifie un reproche si vaguement exprimé. Blâment-ils, dans cette pièce, l'usage du merveilleux, ou seulement la nature particulière de ce merveilleux? Dans l'un et dans l'autre cas ils auraient montré peu de connaissance de ce qu'était la tragédie chez les Grecs. Le merveilleux, nous l'avons déjà dit, y faisait essentiellement partie d'un genre né au milieu de cérémonies religieuses auxquelles il ne cessa de se mêler, d'un genre, consacré, dès son origine, à célébrer les dieux, et qui dans ses productions leur réserva toujours un rôle très-important. Ce ne fut point un caprice d'Eschyle qui introduisit le merveilleux dans la tragédie; Eschyle l'y trouva tout établi; il fit, avec plus de génie seulement, ce qu'on avait fait avant lui, ce que firent dans l'enfance de notre scène les auteurs de mystères : il transporta dans ses drames les aventures que lui fournissaient les légendes du polythéisme, les prenant comme les lui donnait la religion, comme elles étaient dans la croyance commune; ne craignant pas qu'on lui demandât compte de leur invraisemblance ou de leur absurdité, qui ne le choquaient peut-être pas beaucoup plus que son public;

ne songeant qu'à tirer de ce fonds qui n'était pas de son choix, et dont il n'était pas responsable, des tableaux pathétiques et sublimes, dignes de son génie et de ce peuple d'artistes qu'il voulait émouvoir. Y a-t-il réussi dans le *Prométhée?* C'est la seule question que la critique littéraire puisse légitimement élever. Il appartient à une autre critique d'expliquer la fable mythologique sur laquelle le *Prométhée* repose. Que cette fable soit obscure pour nous, même après tant d'ingénieuses interprétations, dont le nombre s'est encore augmenté dans ces dernières années [1]; qu'elle l'ait été même, comme je le

1. Ces interprétations sans nombre, appliquées plus ou moins par leurs auteurs à l'œuvre qu'Eschyle a tirée de la fable de Prométhée, sont de plusieurs sortes :

Il y en a qui se donnent comme historiques. Par exemple, pour Diodore de Sicile (*Biblioth. hist.*, I, 19), suivi en cela, chez les modernes, par Court de Gébelin (*Monde primitif*, Hist. allégor. du calendrier, III, 1), Prométhée est un roi ou un gouverneur égyptien qui, en lutte contre les inondations du Nil, alors appelé Aigle, à cause de la violence de ses eaux, est délivré du fléau par l'intervention d'Hercule. L'écrivain grec n'en explique pas moins ailleurs (V, 67) très-prosaïquement le larcin du feu par l'invention du briquet; il n'en fait pas moins montrer à Alexandre, sur le Caucase, le rocher de Prométhée avec la trace de ses fers, et de plus, le nid de son aigle (XVII, 83. Cf. Eratosth. apud Arian. *Expedit. Alex.*, V, 3). Le scoliaste d'Apollonius de Rhodes (*Argon.*, II, 1248 sqq.) se réfère à la même tradition que Diodore de Sicile, avec cette différence seulement qu'il la transporte d'Égypte en Scythie. On voit dans les mêmes notes que Prométhée, ravisseur du feu céleste selon la fable, semblait à Théophraste un sage qui avait fait part aux hommes de la philosophie.

Il y en a, de nature à peu près pareille, mais qu'on appellerait plutôt romanesques. Desmarets, qui, en 1648, a refait, à la manière de Mlle Scudéry, le livre d'Evhémère, sous ce titre : *La Vérité des fables ou l'histoire des dieux de l'antiquité*, y raconte que Prométhée, après avoir trahi, par amour pour sa maîtresse, Pandore, princesse des plus exigeantes, comme celles de la chevalerie, son souverain Jupiter, se retire désespéré dans les solitudes du Caucase, « où tous les jours le regret de son crime lui ronge le cœur ; où il souffre continuellement un supplice plus cruel que si un aigle dévorait sans cesse ses entrailles toujours renaissantes. »

Il y en a, et ce sont de toutes les plus naturelles, les mieux d'accord avec l'esprit de l'œuvre d'Eschyle, il y en a qui se rapportent, non pas à l'histoire proprement dite, mais à la philosophie de l'histoire. Les aventures de Prométhée y sont présentées comme une image des luttes, des épreuves, des progrès de l'humanité. Telles sont chez Welcker (*Trilog.*, etc., p. 67-87, 112), avec plusieurs de celles qu'il rappelle et résume, celles qu'il expose pour son compte. Telles sont aussi celles

crois, pour les Athéniens; peu importe : le culte public la consacrait, et le poëte avait le droit de s'en emparer et

qu'a exposées plus récemment M. Guigniaut (*Relig. de l'antiq.*, V, IV, p. 370, 1130; *Encyclopédie des gens du monde*, art. Prométhée).

Il y en a de morales, où les mêmes aventures ne figurent plus l'humanité prise dans son ensemble, mais la personne humaine avec ses facultés et ses affections. A cette classe appartient celle de Bacon (*de Sapient. veter.*, XXVI); quelques-unes des idées émises par des critiques déjà cités, M. Welcker, M. Guigniaut; enfin la plupart des allégories par lesquelles Brumoy, Rochefort, W. Schlegel et d'autres commentateurs du théâtre des Grecs, ont essayé d'expliquer le *Prométhée* d'Eschyle.

Il y en a de religieuses. L'idée que quelque chose des vérités annoncées par les saints livres a pu arriver jusqu'aux païens, certains rapprochements hasardés par les Pères eux-mêmes, ont conduit à voir dans la fable de Prométhée, de diverses manières, la révolte de Satan, la chute d'Adam, la rédemption du Christ. Dès le XVIe siècle, un éditeur d'Eschyle, Garbitius (*Æschyl. Prometh.*, Basil. 1559), était entré dans cette voie, où le suivirent, aux siècles suivants, Stanley (*Æschyl. trag.*), Fabricius (*Biblioth. græc*), l'abbé Banier (*La mythologie expliquée par l'histoire*), et d'autres encore. De nos jours, au signal de Joseph de Maistre (*Soirées de Saint-Pétersbourg*, IX, 1821), on s'y est précipité en foule. Parmi les écrivains qui ont le plus insisté sur ces idées, nous citerons : en 1836, M. Guiraud (*Université catholique*); en 1839, mars, mai, septembre, M. Rossignol (*Annales de philosophie chrétienne*); en 1843, août, M. Dabas (*Revue catholique de Bordeaux :* Traditions mythologiques de la Grèce considérées dans leur rapport avec les vérités catholiques); en 1851, M. Enault (*Thèse sur Eschyle*). Il convient d'ajouter à cette liste M. Edgar Quinet, auteur, en 1838, d'un drame philosophique et religieux de *Prométhée*, sur lequel nous reviendrons à la fin de ce chapitre, et, avec lui, les critiques, pour qui son œuvre a été l'occasion de développements personnels fort intéressants, MM. ***, H. Fortoul, Ch. Magnin (*Revue française*, 1er mars 1838; *Revue de Paris*, 11 et 25 mars 1838, 12 janvier 1841; *Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1838, cf. *Causeries et méditations historiques et littéraires*, par M. Ch. Magnin, t. I, p. 266).

Enfin il y en a de scientifiques. Dans un *Essai sur la géographie astronomique du Prométhée d'Eschyle*, publié en 1850, à Montpellier (voyez les Mémoires de l'Académie de cette ville), M. Eug. Thomas a fait savamment et ingénieusement du *Prométhée* une tragédie tout astronomique. Le Titan lui semble, comme plusieurs de ses frères, un astronome des temps primitifs, attaché par l'ardeur de ses spéculations savantes sur le sommet d'une montagne aux confins de l'Europe et de l'Asie. L'arrivée d'Io n'a plus pour lui rien de fortuit : Io, c'est Isis, c'est-à-dire la lune, dont le regard de Prométhée suit, dans les cieux, la révolution figurée sur la terre par les courses de la fille d'Inachus; d'autre part, Jupiter c'est le soleil, duquel s'écarte et se rapproche la lune, ainsi qu'Io elle-même, qui doit retrouver en Égypte le dieu dont elle fuit la poursuite; l'union sur les bords du Nil d'Io et de Jupiter, c'est l'éclipse du soleil; et l'avénement de ce fils de Jupiter, dont Prométhée le menace, c'est, après l'éclipse, l'apparition en quelque sorte

d'en faire le sujet d'une tragédie, à la condition toutefois qu'il en tirerait une œuvre vraiment dramatique. Lucien, dans des dialogues satiriques[1], où il s'est plu à parodier quelques scènes de cette tragédie, a bien pu, après Aristophane[2], se moquer du merveilleux sur lequel elle se fonde; mais sa spirituelle critique, qui fait ressortir les absurdités reçues du paganisme, n'arrive pas jusqu'au poëte, qui les a mises sur la scène avec tant d'éclat, de force et de grandeur; qui, en retraçant ces bizarres et souvent incompréhensibles aventures, s'est élevé à l'expressive et éloquente peinture de la passion, la seule vérité sans doute dont il se souciât et dont nous ayons le droit de lui demander compte.

Pourquoi Jupiter punit-il si cruellement, dans Pro-

d'un nouveau soleil. Cette manière d'entendre la pièce d'Eschyle n'a pas, selon moi, son point de départ légitime dans le passage suivant, qui, faisant de Prométhée un astronome, sépare, à ce qu'il semble, ce détail de l'action générale de la tragédie : « .... Pour les mortels, nul signe encore, nul signe certain du retour de l'hiver, et du printemps avec ses fleurs, et de l'été avec ses fruits; ils faisaient toutes choses au hasard, jusqu'au moment où je leur enseignai la science difficile du lever et du coucher des astres.... » (*Prometh. vinct.*, v. 463.) L'occasion de l'interprétation nouvelle donnée par M. Eug. Thomas a été plutôt, chez les anciens, le passage où Cicéron (*Tusc.*, V, 3) fait d'Atlas portant le ciel, de Prométhée attaché au Caucase, des observateurs attentifs au spectacle des phénomènes célestes : « .... Nec vero Atlas sustinere cœlum, nec Prometheus affixus Caucaso.... traderetur, nisi cœlestium divina cognitio nomen eorum ad errorem fabulæ traduxisset. » C'est encore cette note de Servius sur le vers 42 de la VIe églogue de Virgile : « Hic (Prometheus) primus astrologiam Assyriis indicavit, quam residens in monte altissimo Caucaso nimia cura et sollicitudine deprehenderat. Hic autem mons positus est circa Assyrios, vicinus pœne sideribus, unde etiam majora astra demonstrat et diligenter eorum ortus occasusque significat. Dicitur autem aquila jecur ejus exedere, quod ἄχος est sollicitudo, qua ille affectus siderum omnes deprehenderat motus. Et hoc quia per prudentiam fecit, duce Mercurio, qui prudentiæ et rationis deus est, ad saxum dicitur esse religatus.... »

Je vois dans une autre dissertation de M. Eug. Thomas, elle-même insérée, en 1854, dans le Recueil des mémoires de l'Académie de Montpellier, p. 809, *Des différentes interprétations du Prométhée d'Eschyle*, parmi beaucoup de détails instructifs et curieux, que les alchimistes eux-mêmes ont retrouvé dans la fable de Prométhée les mystères de leur science (Voyez D. Pernety, *Dict. mytho-hermétique*, art. Prométhée).

1. *Dial. deor.*, I, Prometh. — 2. *Av.*, 1480 sqq.

méthée, le protecteur de la race humaine, celui qui a dérobé pour elle le feu du ciel, qui lui a enseigné les arts et les sciences? Comment les innocents efforts de la civilisation naissante peuvent-ils être l'objet de la jalousie, de la colère, de la vengeance des dieux? Je ne le comprends pas, et nul moderne, croyant à la providence divine, ne le peut comprendre[1]: mais c'était un dogme de la religion des anciens, qui se perpétua dans leurs croyances, et dont on retrouve la trace jusque dans des monuments poétiques bien voisins du christianisme, les Bucoliques, les Géorgiques de Virgile, les Odes d'Horace[2], par exemple. Le dogme admis, ainsi qu'il l'était par les spectateurs athéniens, et que nous devons l'admettre littérairement pour juger comme eux, il m'est impossible de ne pas être vivement frappé du génie avec lequel Eschyle l'a exprimé; de ce tableau énergique de la tyrannie qui écrase à plaisir sa victime, et de la liberté indomptable qui résiste à l'oppression. J'admire ce caractère de Pro-

1. Cela a quelquefois embarrassé, à ce qu'il semble, les anciens eux-mêmes. Dion Chrysostome (*Orat.*, VI, Diogen. seu de Tyrannide) fait dire à Diogène que Jupiter, qui ne peut haïr les hommes et leur envier aucun bien, a puni Prométhée pour les avoir, par le don du feu, amollis et corrompus. Klausen (*Theolog. Æschyl.*, p. 143, Berlin, 1839) et Welcker (*Trilogie*, etc.) ont cherché à établir que Prométhée, en dérobant le feu, soit, selon Hésiode, pour le rendre, soit, selon Eschyle, pour le donner aux hommes, en sauvant la race humaine, condamnée à périr, a, par sa révolte contre les lois de Jupiter, mérité le châtiment que lui inflige la justice de ce maître des dieux. Cette justice, je l'avoue, qui maintient avec tant de rigueur des lois si tyranniques, me paraît bien près d'être injuste, et je crois qu'il n'est personne qui ne prenne parti contre elle. De là, pour nous modernes, avec nos idées de la divinité, et peut-être pour les anciens eux-mêmes, la difficulté de concilier, par l'intelligence de ce mythe profond et obscur, le respect pour Jupiter et l'intérêt pour Prométhée, en d'autres termes, les droits de la divinité et ceux de l'humanité, engagés dans un étrange conflit. Cette difficulté est l'objet principal que se propose M. Maignien, dans un judicieux chapitre de ses *Études littéraires et philosophiques* (Dieppe, 1841), intitulé : *Qu'est-ce que Prométhée et particulièrement le Prométhée d'Eschyle?* Sur les obscurités du mythe de Prométhée et de la trilogie d'Eschyle, on pourra consulter utilement, avec les ouvrages de Welcker et de Klausen, rappelés plus haut, une dissertation publiée à Berlin, en 1843, par M. R. Haym, *De rerum divinarum apud Æschylum conditione*, particulièrement aux pages 52 et suivantes.

2. Virg., *Buc.*, IV, 31; *Georg.*, I, 121 sqq; Hor., *Od.*, I, III, 21 sqq.

méthée, si habilement développé, et que font si heureusement ressortir les personnages secondaires dont il est entouré; j'admire ce plan simple et fécond, où une seule et unique situation se représente cependant sous des aspects toujours nouveaux, où la variété des détails, même les plus épisodiques, ne sert qu'à marquer plus fortement l'unité imprimée à l'ouvrage. A ces marques, je reconnais le grand poëte dramatique, le fondateur d'un art simple encore, mais accompli dans sa simplicité, que d'autres génies créateurs ont pu agrandir et renouveler, mais qui, dans cette première forme reçue d'Eschyle, avait atteint à une élévation, à une grandeur, à une gravité sévère, à une imposante régularité, qu'il n'était pas possible de surpasser.

Ce sujet même de Prométhée, si étrangement impénétrable à qui veut en percer les mystères, a, dans son obscurité, quelque chose qui plaît à l'imagination. Il la transporte, par delà les temps historiques, par delà les temps fabuleux, à cette époque primitive dont les cosmogonies présentent un si confus et cependant si attachant tableau : où le monde venait de se former; où les forces de la nature, à peine dégagées du chaos et abandonnées à leur irrégulière énergie, luttaient encore entre elles; où les divinités qui les représentaient se disputaient l'empire de l'univers; où la race mortelle, qui ne faisait que de naître, proscrite, en naissant, par des puissances jalouses et ennemies, pleine d'ignorance et de faiblesse, n'avait point encore une histoire qui pût être chantée par les poëtes. Le dieu qui la protége, qui cherche à l'élever au rang qu'elle doit un jour occuper dans l'ensemble des êtres, qui lui donne, avec le feu du ciel ravi pour elle, cet esprit de vie d'où doit sortir la civilisation humaine, ce dieu est le personnage qu'Eschyle ose produire sur la scène. Il nous le représente puni de ses bienfaits envers les hommes pour lesquels il s'est dévoué à d'inévitables tortures. Quelle source profonde d'intérêt dans une telle conception! Cette tragédie ne fait agir et parler que des dieux, mais c'est la cause de l'humanité qui s'y plaide;

Prométhée en est le représentant, et excite en nous, par le tableau de son infortune, la plus vive, la plus douloureuse sympathie. En même temps quel monde poétique Eschyle découvre à notre vue par la puissance surnaturelle de son art! Ce ne sont point ici de ces dieux machines auxquels le spectateur ne peut croire, parce qu'il les confond involontairement avec les personnages mortels auprès desquels on les lui présente et dont rien ne les distingue. Ici, par un heureux accident dont aucune pièce, fondée sur le merveilleux, n'offrirait un autre exemple, l'illusion est complète; rien ne la trouble, rien ne l'altère; tous les personnages sont du même ordre, tous nous sont donnés pour des dieux, et la manière dont le poëte les fait agir, la liberté avec laquelle il s'écarte pour de tels acteurs des vraisemblances ordinaires, nous persuadent de leur nature divine. Les choses ne se passent pas, en effet, dans cette tragédie, comme entre de simples mortels; le commerce de ces êtres merveilleux qui s'y produisent à nos regards est aussi merveilleux qu'eux-mêmes; ils communiquent ensemble des extrémités de l'univers, aussi rapidement que par la pensée; à peine Prométhée a-t-il été attaché au fatal rocher que toute la nature est troublée de son sort; le marteau de Vulcain se fait entendre jusqu'au fond des mers; les Océanides et l'Océan lui-même arrivent en un instant[1] auprès de leur

1. Schütz se donne, il finit par le reconnaître lui-même, une peine fort inutile, en recherchant, ce dont ne semble pas s'être occupé Eschyle, d'où ils viennent et par où ils ont pris leur route; si l'Océan, dont Homère place la demeure au delà de l'Éthiopie, n'a pas vu, en passant, dans sa course vers la Scythie, au-dessus de l'Afrique et de la Sicile, et Atlas et Typhon dont il décrit le supplice, v. 355 sqq.; à supposer toutefois que ce soit à son rôle, ce dont on peut douter, il en sera question plus loin, qu'appartienne ce morceau. God. Hermann (*de Æschyl. Prometh. solut.; Opusc.*, t. IV, p. 263) n'a pas lui-même échappé à la prétention assez vaine de motiver ce qui n'a pas besoin qu'on le motive, et de soumettre aux lois de la vraisemblance ordinaire ce qui y échappe nécessairement, un ordre de choses surnaturel et merveilleux, lorsqu'il a dit que si Eschyle, contredisant les traditions ordinaires, n'a pas placé la scène de son drame sur le Caucase, c'était afin que l'Océan et les Océanides fussent plus à portée d'être instruits du sort de Prométhée, et de le venir visiter.

infortuné parent, et quand celui-ci a proféré contre Jupiter cette menace terrible qui le fait trembler au sein de sa puissance tyrannique, le maître des dieux en est instruit au moment même; son messager paraît tout à coup sur la scène; la foudre y éclate bientôt après; et, depuis le début jusqu'à la fin, nous sommes constamment retenus, par l'art du poëte, dans une région toute fabuleuse, toute fantastique.

Nous ne saurions pas combien Eschyle est voisin de l'origine de la tragédie, que nous pourrions le soupçonner à la manière hardie dont il emploie le merveilleux par lequel elle avait commencé, faisant de ce merveilleux le fond même de ses drames théologiques, et non pas, comme ses successeurs, avec plus ou moins de timidité, un simple ressort littéraire, une machine, un accessoire. Nous le verrons bientôt, dans un autre ouvrage, où il intéresse à la cause d'Oreste, poursuivi par les Furies, défendu par Apollon, jugé par Minerve, toutes les puissances surnaturelles, celles de l'ancien monde, celles du nouveau, les Enfers et l'Olympe, transporter en quelques instants du rocher de Delphes à l'acropole d'Athènes une action gigantesque qui, ravie d'un essor audacieux, voyage comme les dieux d'Homère. Eschyle osa une fois, comme au reste un sculpteur dont Pausanias nous a décrit le bas-relief [1], offrir aux yeux ce qu'Homère n'avait offert qu'à l'imagination [2] : au faîte de son théâtre [3] apparut Jupiter entouré de la cour céleste, et pesant dans des balances d'or [4] les âmes de deux illustres combattants, de Memnon et d'Achille, pour lesquels intercé-

1. Pausan., *Eliac.*, I, XXII. Il est question d'autres représentations antiques du même sujet, ainsi que de son origine égyptienne, dans le *Mémoire sur la Psychostasie*, lu, en 1810, par Mongez, à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et extrait, en 1821, au t. V, p. 84, de la nouvelle collection des mémoires de cette Académie.

2. *Iliad.*, VIII, 69; XXII, 209; cf. Virgile., *Æneid.*, XII, 725; Quint. Smyrn., II, 539; Milton, *Par.*, l. IX, 996.

3. J. Poll., IV, 130.

4. Gaiement parodiées, à ce qu'il semble, dans ces balances des *Grenouilles*, v. 1368, où Bacchus pèse les mérites d'Eschyle et d'Euripide.

daient leurs mères divines, l'Aurore et Thétis [1]; bientôt après, le terrible arrêt prononcé, on vit l'Aurore traverser les airs, le corps sanglant de Memnon dans ses bras [2]: magnifiques tableaux qui, chez ce poëte sublime, étaient autre chose qu'un vain spectacle!

Revenons au *Prométhée*, dont il est temps de commencer l'analyse. Le poëte nous transporte, non pas, selon les traditions ordinaires, sur le Caucase, mais sur une montagne de la Scythie européenne, qui regarde la mer, soit l'océan scythique, soit le Pont-Euxin. Lui-même, en plusieurs passages [3], détermine ainsi, et il ne faut pas, avec les commentateurs, chercher à en savoir davantage, le lieu solitaire où Vulcain vient, par ordre de deux divinités, ministres fidèles de Jupiter [4], la

1. Plat., *de Republ.*, II; Plutarch., *de Aud. poet.*; schol. Eustath. ad *Iliad.*, *ibid.*

2. J. Poll., *ibid.* Voyez sur la Ψυχαστασία, *la Pesée des âmes* (c'était le titre de cette pièce étrange), et sur la trilogie dont elle faisait partie, God. Hermann (*de Composit. tetral. trag.*; *Opusc.*, t. II, p. 317; *de Æschyl. Psychostasia*; *Opusc*, t. VII, p. 343 sqq.; Welcker (*Trilog.*, p. 430 sqq.); Klausen (*Theologum. Æschyl.*, p. 183); E. A. J. Ahrens (*Æschyl. fragm.*, éd. F. Didot, p. 210 sqq.). On a quelquefois rapporté à cette tragédie, ou à celle qui la suivait dans la trilogie dont elle faisait partie, la belle plainte de Thétis, citée par Platon au IIe livre de sa *République*:

« Apollon promettait à mon fils un sort heureux, une longue vie sans souffrance; il vantait mon sort aimé des dieux, et moi j'avais confiance dans la véracité du dieu des oracles. C'est lui pourtant, lui qui a fait entendre le chant d'Hyménée, lui qui a pris part au festin des noces, lui qui annonçait cette destinée, c'est lui qui a tué mon fils. »

3. Voyez les vers 2 et 309, dans lesquels il nomme ou désigne la Scythie; le vers 430, où il fait mention du Caucase comme appartenant à des régions assez éloignées; le vers 744, où il le place parmi celles que, selon l'oracle de Prométhée, doit parcourir Io; les vers 89, 1084, 1124, desquels on peut conclure le voisinage de la mer. Cf. *Arg. græc. schol.* v. 1. Toutefois les limites de la Scythie et de la chaîne du Caucase, dans la géographie d'Eschyle, sont si indécises, que, contrairement à l'opinion assez généralement adoptée, et particulièrement par God. Hermann (*de Æsch. Prometh. sol.*; *Opusc.*, t. IV, p. 262 sqq.), d'autres critiques, Welcker (*Trilog.*, p. 33), Klausen (*Theolog. Æsch.*, p. 154), ont pu, par des raisons spécieuses, placer sur le Caucase la scène du *Prométhée enchaîné*. Voyez le détail de cette question, en dernier lieu, chez Bellmann (*de Æsch. tern. Prometh.*, p. 135 sqq.); Bode (*Hist. de la poés. grec. trag.*, t. III, p. 321); Eugèn. Thomas, mémoires rappelés plus haut, p. 255, 256.

4. Hésiod., *Theog.*, 382-403; cf. Callim., *Hymn. in Jov.*, 66.

Puissance et la Force, enchaîner le malheureux Prométhée.

On s'est récrié, avec quelque raison, contre l'atrocité du supplice qu'Eschyle étale à nos regards et qui inspire plutôt l'horreur que la pitié, la terreur tragique. Il y a ici une observation importante à faire. Sans doute le poëte aurait méconnu son art, s'il se fût proposé de nous émouvoir par l'insupportable sympathie qu'excite en nous la vue de la souffrance physique, sympathie sans aucun rapport avec les effets que doit véritablement produire la tragédie. Si les Grecs n'ont pas craint d'exposer sur la scène les douleurs du corps, d'y montrer soit la blessure de *Philoctète*, soit l'égarement frénétique d'*Oreste*, soit l'agonie d'*Hippolyte*, soit enfin les tortures de *Prométhée*, c'est d'abord que la distance qui séparait ces tableaux du regard, en adoucissait la douloureuse et révoltante impression; c'est ensuite que cette impression, et cela est surtout vrai d'Eschyle et de Sophocle, qui n'ont jamais fait du pathétique l'abus reproché à Euripide, c'est que cette impression ne fut jamais leur but principal. Ils peignaient les souffrances corporelles, mais seulement parce qu'elles leur offraient l'occasion de développer les plus nobles affections de l'âme aux prises avec la douleur. Ce genre de peintures qu'on devrait sévèrement reprendre dans leurs ouvrages s'il s'y rencontrait seul, n'était que leur point de départ; c'était de là qu'ils s'élevaient et qu'ils élevaient avec eux leurs spectateurs jusqu'au sentiment de l'admiration, où se perdaient toutes les autres émotions du spectacle tragique. Ne croyons pas qu'Eschyle, comme un poëte vulgaire, veuille seulement, par un appareil de tortures, ébranler notre sensibilité : il veut, au contraire, nous arracher à cette sensation pénible qu'il ne peut, par la condition de son sujet, nous épargner tout à fait, mais qu'il ne nous laissera pas le loisir de ressentir longtemps. Il nous montre un instant les instruments du supplice, les chaînes dont on accable Prométhée, le coin qui perce son corps; mais nous sommes bientôt détournés d'objets si repoussants par les sentiments moraux qui naissent de cette scène d'horreur et dont la grandeur et l'élévation ravissent notre âme et l'occupent tout entière : nous n'entendons plus le marteau de Vulcain, mais les nobles et touchantes plaintes qu'il répand sur sa victime; nous admirons la constance et la fierté du Titan auquel le plus affreux supplice, l'insolence brutale de ses oppresseurs, et la compassion même de son bourreau ne peuvent arracher ni une parole ni un soupir. Le caractère sublime de Prométhée, véritable et seul objet de cette tragédie, s'empare tellement de notre attention, que vers la fin de l'ouvrage nous avons oublié ses souffrances, et que le poëte est obligé de nous les rappeler, en faisant sortir de sa bouche un gémissement plaintif au moment même où éclate le plus son indomptable fermeté, où, du sein de son oppression, il paraît triompher de l'ennemi qui l'accable[1]. Mais n'anticipons pas sur ce qui doit plus loin trouver sa place. Nous n'en sommes encore qu'à la première scène de la tragédie d'Eschyle, scène qui ne semblait annoncer qu'un spectacle atroce, et dont il a su tirer un tableau qu'Andrieux, juge si délicat des productions de l'esprit, ne craint pas d'appeler *touchant* et *sublime*.

La Puissance et la Force, son muet satellite, ont accompli leur œuvre et se retirent ainsi que Vulcain, adressant pour adieux à leur victime, celui-ci des paroles de compassion, celles-là des railleries insultantes et amères. Prométhée, resté seul, laisse enfin éclater la douleur qu'il a si courageusement contenue, et ses paroles ne démentent pas la vive attente excitée par son long silence, éloquente préparation dont Eschyle a souvent usé, quelquefois abusé, et dont nous avons déjà cité plus d'un exemple[2]. Dans son abandon, dans son isolement, Prométhée s'adresse aux objets insensibles qui l'entourent; il les prend à témoin du traitement horrible et surtout de l'insupportable affront qu'il éprouve : la douleur morale prévaut en lui sur la souffrance physique, et son âme s'élève insensiblement à

1. V. 1016. — 2. Voyez p. 226, 227.

cette hauteur de sentiment d'où elle ne doit plus descendre. Il faut l'entendre lui-même :

« Éther immense, vents à l'aile rapide, sources des fleuves, flots de la mer, innombrables et murmurants, terre, mère commune de tous les êtres, et toi, soleil, à l'œil de qui rien n'est caché, je vous atteste : voyez comment les dieux traitent un dieu ; à quelles déchirantes tortures je suis en proie, et pour des milliers d'années. Voilà donc les indignes chaînes que le nouveau souverain des Immortels a imaginées pour moi ! Hélas ! mon état présent mon sort futur me font également soupirer. Quand doit se lever le jour qui terminera ce supplice ? Que dis-je ? je prévois tout ce qui doit être : rien d'imprévu ne peut m'arriver. Subissons courageusement l'arrêt du destin ; ne luttons point contre la force de la nécessité, que nous savons invincible. Cependant je ne puis me taire sur mon infortune, et il m'est douloureux d'en parler. Malheureux ! c'est pour avoir favorisé de mes dons les mortels, que je suis attaché à ces longs tourments. J'ai ravi au ciel, j'ai apporté sur la terre une étincelle de ce feu, devenu pour ses habitants le principe de tous les arts, la source de mille avantages. Voilà le crime que j'expie, suspendu dans les airs, cloué à cette roche.... »

Ici des parfums légers, dont l'air se remplit tout à coup, un bruit d'ailes qui se fait entendre, annoncent à Prométhée l'approche de quelque divinité.

« Qui vient, dit-il, en ce lointain désert ? que veut-on ? jouir du spectacle de ma peine ? Eh bien ! voyez dans les fers un dieu malheureux, haï de Jupiter et de ceux qui habitent sa cour, pour avoir trop aimé les hommes [1]. »

Ce mélange de douleur et d'effroi, de faiblesse et de fermeté, me paraît tout à fait admirable, et paraîtrait tel à mes lecteurs, s'il était possible qu'une traduction conservât l'éloquence sublime de l'original. Ce sont des divinités amies de Prométhée, unies même au malheureux par les liens de la parenté, les filles de l'Océan, qui viennent avec empressement, portées sur un char ailé [2], le visiter, le consoler : leurs douces paroles, leur compassion tendre et un peu craintive forment un contraste

1. V. 88-127. — 2. V. 138, 280, 287 sqq.

intéressant avec la fermeté du personnage principal de la pièce, que, par un art bien remarquable, tout y fait ressortir.

Il leur raconte l'origine de ses malheurs ; il leur trace un éloquent tableau des bienfaits qu'il a répandus sur les hommes, et qui lui ont valu le courroux de Jupiter ; il annonce obscurément qu'il est possesseur d'un secret auquel est attaché le maintien de la puissance du nouveau maître des dieux. « Le personnage de Prométhée, comme le remarque fort bien Andrieux, grandit et s'élève de scène en scène..... La victime acquiert une sorte de supériorité sur le tyran qui l'accable. Ainsi l'oppresseur aura besoin de l'opprimé. La curiosité et l'intérêt redoublent ; le nœud de la pièce est formé ; il consiste à savoir quel est ce grand secret, et surtout si Prométhée le gardera malgré Jupiter. Assurément, ajoute Andrieux, ce sont là des ressorts qui doivent attacher le spectateur. »

L'intérêt humain du drame mythologique d'Eschyle apparaît avec éclat dans les scènes où les Océanides interrogent curieusement Prométhée sur ces créatures nouvelles et misérables dont il a osé, malgré le mauvais vouloir des dieux, se déclarer le protecteur ; où Prométhée raconte comment il les a fait arriver, de leur ignorance et de leur barbarie première, aux connaissances, aux arts, aux biens d'une vie meilleure. Dans quelques vers qui ont, depuis, excité l'émulation d'Euripide ou d'autres poëtes tragiques, de Critias [1], de Moschion [2],

1. Dans le fragment rappelé plus haut, page 76, notes 2 et 3.

2. Dans le beau passage recueilli par Stobée, *Ecl.*, 1, 9, 38 ; cf. Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 140.

« .... Je vais d'abord remonter à l'origine de la société humaine, développer l'histoire de son établissement. Il y eut, oui il y eut un temps où les hommes vivaient à la manière des bêtes, habitant, dans les montagnes, des antres inaccessibles à la lumière du jour. On ne voyait point encore de maisons protégées par des toits, de villes avec une enceinte de remparts ; le soc recourbé ne divisait pas la glèbe, noire nourrice du grain devenu notre aliment ; le fer industrieux ne façonnait point les plants verdoyants de la vigne due à Bacchus ; la terre stérile s'épuisait en vaines productions ; on se nourrissait de chairs sanglantes conquises par des meurtres mutuels. La loi alors était sans force ; la violence s'asseyait avec Jupiter sur le même trône ; le plus

vers admirables [1], rapides archives de la société naissante, on voit s'élever, à la lumière du jour, les premières cabanes, s'ouvrir, au signal des astres, les premiers sillons, courir les premiers chars, voguer les premiers vaisseaux, ces autres chars aux ailes de lin ; on y voit commencer, à l'aide des métaux, les travaux de l'agriculture et de l'industrie; naître l'astronomie, la divination, la médecine, la science des nombres, l'écriture, se fixer la mémoire, cette mère des Muses, l'universelle ouvrière! Il y a là comme l'argument de la grande histoire où Lucrèce [2] a suivi la marche de la civilisation humaine, mais sans y faire intervenir de puissance surnaturelle, n'y mettant en scène que cette intelligence de l'homme, libre et créatrice, cette activité sociale dont Prométhée, dans les conceptions de la fable et aussi dans celles de la tragédie, peut sembler le représentant symbolique.

. . . . . .

Usus et impigræ simul experientia mentis
Paulatim docuit pedetentim progredientes [3].

Si Eschyle est ici le lointain précurseur de Lucrèce, il s'y montre également, avec bien de l'originalité, le traducteur d'Hésiode. On se rappelle, dans les Travaux et les Jours, la gracieuse peinture de l'espérance retenue captive aux bords du vase d'où l'imprudence de Pandore a laissé échapper tous les maux [4]. Voici quel tour nouveau, singu-

faible devenait la proie du plus fort. Mais quand le temps, qui engendre et nourrit toutes choses, fut venu enfin changer, renouveler la vie humaine, soit qu'il eût suscité le génie subtil de Prométhée, soit qu'il nous eût donné pour maîtres la nécessité, la nature elle-même formée par une longue expérience, alors fut trouvé le grain innocemment nourricier, présent de la divine Cérès; alors fut trouvée la source au doux breuvage enseignée par Bacchus. La terre, auparavant sans culture, fut labourée par des bœufs assujettis au joug; des villes s'élevèrent, avec leurs tours; des maisons se construisirent offrant de sûrs abris; des mœurs sauvages et farouches firent place à un régime plus doux. Dès lors la loi établit que les morts seraient cachés dans une tombe, auraient leur part de la poussière commune, afin que des cadavres sans sépulture n'offensassent plus les regards par un affreux et impie souvenir des premiers repas. »

1. V. 445 sqq. — 2. *De Nat. rer.*, V. — 3. *Ibid.*, v. 1451. — 4. V. 96 sqq.

lièrement mélancolique, a reçu du sombre génie d'Eschyle cette fiction :

PROMÉTHÉE.

Par moi les hommes ne jettent plus des regards inquiets vers l'avenir.

LE CHŒUR.

Et quel remède as-tu trouvé contre cette maladie?

PROMÉTHÉE.

Les aveugles espérances que j'ai fait habiter dans leur sein.

LE CHŒUR.

Don précieux qu'ont reçu de toi les mortels [1]!

Ce qu'il y a de plus étonnant peut-être dans cet ouvrage, c'est que Prométhée y est représenté comme s'étant volontairement dévoué, pour la race humaine, au sort affreux qu'il endure :

LE CHŒUR.

Voilà donc ce que te reproche Jupiter, pourquoi il te traite si indignement! Et souffriras-tu sans relâche? n'y aurait-il pas de terme à tes maux?

PROMÉTHÉE.

Nul, avant qu'il ne le veuille.

LE CHŒUR.

Le voudra-t-il? l'espères-tu? ne sens-tu point ta faute?.... Mais te la reprocher ne serait point un plaisir pour moi, et toi, t'affligerait. Cessons donc, et songe à trouver quelque moyen de délivrance.

PROMÉTHÉE.

Il est aisé, hors de l'infortune, de reprendre, de conseiller ceux qui y sont tombés. J'avais tout prévu; c'est volontairement, oui volontairement, que j'ai failli; je ne le nie point..., pour secourir les mortels, je me suis perdu moi-même [2]....

N'est-il pas bien extraordinaire de trouver chez un poëte

1. V. 256-259. — 2. V. 363-275.

païen cette idée sublime d'un dieu qui s'offre lui-même en sacrifice pour l'homme? Des Pères de l'Église en ont été si frappés, qu'ils n'ont pas craint d'y voir une sorte de pressentiment confus du plus grand mystère de notre religion [1].

La peinture prolongée, continue, du caractère inflexible et indomptable de Prométhée aurait offert quelque monotonie, si le poëte n'eût eu l'art d'introduire dans son ouvrage deux scènes épisodiques qui y répandent de la variété, et qui ont en outre le mérite, par la manière dont elles se rattachent au sujet, de concourir à l'effet de l'ensemble, c'est-à-dire d'ajouter encore à notre pitié, à notre admiration pour le personnage dont Eschyle nous occupe sans cesse.

Dans l'une, il introduit le vieil Océan, dieu de race titanique, qui vient proposer à Prométhée, Titan comme lui, sa médiation auprès de Jupiter. C'est une démarche de convenance bien plus que de dévouement; ses offres sont froides, ses avis désobligeants. Prométhée élude les unes avec adresse, et repousse les autres avec fierté; il conseille lui-même à ce conseiller officieux de ne pas trop s'exposer, par son zèle pour un proscrit, et il n'a aucune peine à le persuader. L'Océan se hâte de partir, fort content, ce semble, de s'être montré bon parent et bon ami sans se compromettre en rien. Cette scène, qui relève, par une opposition nouvelle, le rôle de Prométhée, est quelquefois bien familière. C'est peut-être l'exemple le plus remarquable qu'on puisse citer de l'aisance avec laquelle les Grecs savaient varier le ton de leurs ouvrages. Le poëte, dans la plus haute et la plus sublime production dont l'histoire du théâtre conserve le souvenir, ne craint pas de s'approcher des limites de la comédie.

Je voudrais donner une idée de ce mélange, pour nous fort étrange, de familier et de sublime. Je le ferai en montrant que, dans une traduction digne d'ailleurs de

1. Tertull., *Advers. Marcion.*, I, I. Cf. *Apologet.*, XVIII.

beaucoup d'estime [1], l'un a tout à fait disparu, et l'autre s'est affaibli, sans qu'on puisse le reprocher bien sévèrement au traducteur : car il y a une double difficulté, je dirais volontiers une double impossibilité, à rendre parfaitement Eschyle en notre langue, en notre langue poétique, en notre langue tragique surtout. Le style de notre tragédie, tel que l'ont fait progressivement Racine et Voltaire, et le goût de la société française, est, dans ses hardiesses, d'une réserve, et dans sa vérité, d'une dignité, qui lui rendent presque impossible de suivre les allures de la tragédie grecque, et particulièrement de la tragédie d'Eschyle. Comment, d'une part, atteindre à ces figures d'une grandeur démesurée, d'une audacieuse incohérence, à ces mouvements tumultueux et désordonnés, à ce langage, enfin, extraordinaire et inouï, par lequel Eschyle tâche de se proportionner au gigantesque sujet de la lutte de l'homme, et quelquefois des dieux, contre la destinée? Comment, d'autre part, se rabaisser à ce ton naïf, simple, voisin des entretiens ordinaires, qui est comme le point de départ du poëte, le sol d'où son vol d'aigle s'élance. Je sais bien que nous sommes en quête aujourd'hui d'une élévation et d'un naturel inconnus à nos pères; mais nous ne les avons pas encore trouvés, et, en attendant cette découverte, qui tarde un peu, le traducteur que je vais citer a fait sagement peut-être de s'en tenir aux procédés de versification et de style qui sont dans le génie de notre langue, au risque de paraître quelquefois, cela était à peu près inévitable, tantôt trop pompeux, tantôt trop timide.

Ainsi, il me semble que le mensonge des offres généreuses faites par l'égoïste et timide Océan, et la raillerie de Prométhée, qui n'est point sa dupe, la partie comique, si on peut le dire, de la tragédie d'Eschyle, s'effacent et disparaissent dans les vers suivants, sous le sérieux et la pompe

1. *Prométhée enchaîné*, tragédie d'Eschyle traduite en vers français par J. J. Puech, professeur agrégé de l'Université au collége royal de Saint-Louis, Paris, 1838.

d'un langage trop conforme, et qui ne pouvait guère ne pas l'être, à celui de notre tragédie :

PROMÉTHÉE.

De tout ce que j'ai fait complice audacieux,
Tu restas impuni.... Combien tu fus heureux
Mais cesse de vouloir fléchir ce dieu terrible.
Tu n'en obtiendras rien : son cœur est insensible....
Tu pourrais bien gémir d'être venu vers moi.

L'OCÉAN.

Tu conseilles, ami, les autres mieux que toi.
J'en ai dans ton malheur une preuve certaine.
Mais ne réprime pas le zèle qui m'entraîne.
Jupiter, j'en suis sûr, se rendant à mes vœux,
T'affranchira bientôt de ces injustes nœuds.

PROMÉTHÉE.

Je loue et je louerai toujours un si beau zèle ;
Aux devoirs d'un ami tu n'es pas infidèle.
Mais ne fais rien pour moi ; car, malgré ton désir,
Tes généreux efforts ne pourraient me servir.
A l'abri du danger demeure avec prudence.
Je suis bien malheureux ; mais, malgré ma souffrance,
Le mal des autres dieux ne me réjouit pas.

Le traducteur a légèrement faussé le sens dans ce dernier vers, et, dans les autres, le ton des personnages et l'intention du poëte, comme le fera voir suffisamment cette traduction moins élégante, mais moins solennelle :

PROMÉTHÉE.

J'admire que vous ne soyez pas vous-même compromis dans ma cause, vous qui fûtes en tout mon complice et mon aide. Mais laissez, ne vous mettez point en peine ; aussi bien ne le persuaderiez-vous point ; il n'est pas facile à persuader. Gardez même que cette démarche ne vous attire quelque disgrâce.

L'OCÉAN.

Tu conseilles vraiment les autres mieux que toi-même ; tes paroles le prouveraient toutes seules. J'y cours cependant, ne me retiens plus. Je me flatte, oui je me flatte que Jupiter ne me refusera pas ; qu'en ma faveur il te délivrera de ce supplice.

PROMÉTHÉE.

Je vous suis obligé, croyez-le bien, et le serai toujours. Votre

zèle est sans bornes. Mais ne cherchez point à me servir ; ce serait peine inutile que d'en faire davantage. Tenez-vous en repos, à l'abri. Je suis bien malheureux ; mais je ne voudrais pas que pour moi d'autres fussent entraînés dans le malheur [1].

Les Grecs, qui savent si bien quitter le sublime, quand il leur convient de descendre, ne sont pas embarrassés d'y remonter. Dans cette même scène qui, au milieu des impressions les plus douloureuses, provoque le sourire du spectateur, se rencontre un morceau d'une magnifique poésie. Eschyle y décrit les châtiments infligés par Jupiter à quelques-uns des adversaires de son nouveau pouvoir, au frère de Prométhée, Atlas, au monstrueux Typhon. A quel rôle appartient cet admirable hors-d'œuvre? Est-ce de la part de l'Océan un conseil de soumission, de la part de Prométhée un conseil de prudence?

Grammatici certant et adhuc sub judice lis est [2].

A quelque personnage qu'il faille le donner, il marque

1 V. 338-354.

2. M. Puech s'est décidé pour la seconde opinion par un motif que je ne saurais admettre. « La poésie qui caractérise ce morceau est trop élevée, dit-il, pour l'Océan, qui s'exprime toujours avec simplicité et naturel. » Rien ne le distingue, sous ce rapport, des autres personnages de la pièce ; son langage s'abaisse ou s'élève selon l'occasion ; et, dans les vers qui ouvrent et terminent la scène, et où il parle de son voyage aérien et de son coursier ailé, 292 sqq., 401 sqq., il est certainement d'une grande hardiesse d'expression. Un motif meilleur eût pu autoriser M. Puech à s'écarter avec Blomfield, Elmsley, Boissonade, etc., de l'opinion du scoliaste, suivie de préférence par Stanley, du Theil, Schütz, Bothe, etc. Lorsque Eschyle, peut-être alors habitant déjà la Sicile, en poëte à moitié sicilien, en poëte courtisan d'Hiéron, qu'il célébra même dans une tragédie particulière comme fondateur de la ville d'Etna, la nouvelle Catane, ainsi qu'un autre panégyriste du roi de Syracuse, Pindare, *Pyth.*, I, 29 sqq. ; lorsque Eschyle, dis-je, ajoute à ce qu'avait dit de la défaite et du supplice de Typhon l'auteur de la *Théogonie*, 818 sqq., l'annonce prophétique des éruptions récentes du volcan (la Chronique de Paros conforme, ou peu s'en faut, à ce qu'en dit Thucydide, à la fin de son IIIe livre, les fait commencer l'année de la bataille de Platée, c'est-à-dire la deuxième de la LXXVe olympiade), c'est bien au dieu prophète qu'il doit faire prononcer cet oracle. Un des derniers traducteurs d'Eschyle, M. Vendel-Heyl (*Nouvelle Bibliothèque grecque-française*, Paris, 1836), par une conjecture qu'il soutient d'une manière spécieuse, a essayé de mettre tout le monde d'accord en partageant le morceau entre l'Océan et Prométhée.

l'extrême limite où parvient quelquefois, loin des familiarités de son dialogue, l'audacieux génie d'Eschyle. Il me servira à montrer dans quelle mesure il a été possible à l'habile traducteur que j'ai déjà cité, de reproduire cette autre face de son modèle :

. . . . . .
Crois-moi, je plains le sort de mon frère, d'Atlas[1],
Qui, debout sur la rive où s'éteint la lumière,
Supporte incessamment et le Ciel et la Terre,
Colonne[2] indestructible et fardeau si pesant!
Je plains aussi Typhon, ce monstrueux géant
Qui de la Cilicie habitait les retraites,
Et dont un bras puissant a courbé les cent têtes.
Seul, des dieux conjurés il arrêta l'effort;
De sa bouche en sifflant sortait un bruit de mort;
De ses yeux jaillissait un regard de Gorgone;
Déjà de Jupiter il renversait le trône,
Mais ce trait vigilant qui part du roi des cieux,
Cette foudre qui tombe en vomissant des feux,
Étouffa son orgueil et sa menace altière.
Jusqu'au fond du cœur même atteint par le tonnerre,
Il perdit sa vigueur et tomba foudroyé.
Maintenant, vain débris, il languit tout broyé,
Près d'un étroit parage entr'ouvert par les ondes,
Et soutient de l'Etna les racines profondes.
Sur le sommet, Vulcain frappe le fer brûlant,
Et de ces monts un jour, en fleuve se roulant,
La flamme doit bondir dans la plaine fertile,
Et de ses flots ardents dévorer la Sicile.
Par ces traits enflammés, par ces torrents de feu,
Sans apaiser jamais ses transports furieux,
Encor tout calciné par la céleste flamme,
Typhon exhalera le courroux de son âme[3].

Ces vers ont de l'élégance, de l'énergie, de l'éclat; ils

1. Dans une peinture antique reproduite et expliquée par M. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. IV, part. Ire, p. 254, 255; part. II, planch. CLVIII *bis*, 603 a, Prométhée et Atlas « les deux *patients* de l'Orient et de l'Occident, sont rapprochés l'un de l'autre, comme dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. »

2. Cf. Hom., *Odyss.*, I, 53; Hesiod., *Theog.*, 517; Herodot., IV, 184, etc. — 3. V. 355-380.

sont bien plus fidèles que ceux où Legouvé[1] a rendu, non sans verve poétique, le même passage; mais reproduisent-ils toujours, et pouvaient-ils reproduire l'audace de l'expression grecque? Quand, par exemple, elle donne à la lave de l'Etna des dents qui dévorent les fertiles plaines de la Sicile[2], cette audace ne s'apprivoise-t-elle pas, pour ainsi dire, dans ce vers :

Et de ses flots ardents dévorer la Sicile,

beau vers, je le veux bien, mais trop conforme au style métaphorique ordinaire, c'est-à-dire à un style dont le caractère figuré s'est peu à peu effacé par l'usage, qui est presque devenu le mot propre? Il est dans le génie de notre poésie de mêler, de fondre ensemble les deux termes dont le rapport produit la métaphore, de sorte que l'esprit passe presque insensiblement de l'un à l'autre. Il est dans le génie de la poésie grecque, du moins de celle d'Eschyle, de rechercher, dans ce rapprochement, quelque chose de brusque, de heurté, d'incohérent. Comment deux procédés si contraires se traduiraient-ils l'un par l'autre?

Veut-on un autre exemple, pris dans la même scène, de la difficulté pour un traducteur d'atteindre à la hardiesse figurée du style d'Eschyle? Dans le dialogue qui suit le morceau cité tout à l'heure on distingue ce passage[3] :

« Ne penses-tu pas comme moi, Prométhée, que les discours

1. *Mercure de France*, 4 octobre; *Moniteur*, 12 octobre 1807, avec plusieurs autres morceaux également traduits du *Prométhée* d'Eschyle. Voyez encore le *Génie du théâtre grec primitif*, ou Essai d'imitation d'Eschyle en vers français par H. Terrasson, 1817; une imitation en vers français de la première scène de *Prométhée*, insérée par M. Théry, en 1820, dans le *Lycée français*, t. V, p. 394; les *Œuvres d'Eschyle*, traduites en vers français par S. T. G. Biard, 1837, et par Fr Robin, 1846; enfin la traduction du *Prométhée*, par extraits, dans l'*Anthologie dramatique du théâtre grec*, de M. Magne, 1846; en entier, dans le recueil où, sous le titre de *la Grèce tragique*, M. Léon Halévy a reproduit aussi, en vers faciles et élégants, quelques-uns des chefs-d'œuvre d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, 1846-1861. — 2. V. 375-377. — 3. V. 385 sqq.

sont les médecins[1] qui guérissent la colère? — Oui, si pour amollir le cœur on saisit l'instant favorable, et qu'on ne comprime pas avec violence le courroux dont il est gonflé. »

Cicéron[2], car c'est lui, probablement, et non Attius, qu'il faut regarder comme l'auteur des vers que l'on va lire, Cicéron amortit quelque peu la vivacité du texte grec dans cette version d'ailleurs élégante :

Atqui, Prometheu, te hoc tenere existimo,
Mederi posse rationem (orationem ?) iracundiæ ?
— Si quidem qui tempestivam medicinam admovens
Non ad gravescens vulnus illidat manus.

« Tu penses probablement, Prométhée, que des discours peuvent guérir la colère ? — Oui, si l'on emploie le remède à propos, et qu'évitant d'irriter la blessure, on n'y porte pas violemment la main. »

Il y a dans le grec une expression, σφριγῶντα, à laquelle n'ont pu atteindre les vers de Cicéron, mais que sa prose avait mieux reproduite un peu plus haut par ces mots sur le premier accès de sa douleur, lorsqu'il perdit sa fille : *Erat in tumore animus.*

Mais laissons ces détails, et revenons à ce qui doit surtout nous occuper, l'ensemble de l'ouvrage dans lequel une seconde scène épisodique introduit un personnage assez étrange, la nymphe Io. Il faut s'entendre toutefois sur cette étrangeté, la réduire à sa mesure, et ne pas croire, avec le bon Dacier[3], que la fille d'Inachus se montrait sur le théâtre précisément comme la représentait la fable pendant ses courses vagabondes, sous forme de génisse. Qu'elle paraisse ainsi sur la corbeille d'or, chef-d'œuvre de Vulcain, qu'Europe remplissait de fleurs, quand elle fut ravie au rivage phénicien par un fallacieux taureau, on ne peut blâmer Moschus de le supposer dans la pièce charmante où la peinture en apparence accidentelle de la métamorphose d'Io lui sert à

1. Cf. Menandr., *Gn. Monostich.*, v. 258, 213, 319, 326. — 2. *Tusc.*, III, 31. — 3. *Remarques sur l'Art poétique d'Aristote.*

préparer ingénieusement celle de Jupiter[1]. Qu'Ovide s'amuse à peindre[2] la fausse génisse voulant se découvrir à son père, et ne pouvant que mugir tendrement, lécher la main chérie qui lui présente sa nourriture, enfin tracer du pied, sur le sable, des caractères où le triste Inachus lira le nom de sa fille, la merveille de cette transformation, de cette reconnaissance, exprimée avec art, avec agrément, dans une description, dans un récit, pourra être acceptée et même bien reçue du lecteur, facilement persuadé, des Métamorphoses; mais il ne faudrait pas certainement attendre d'un spectateur à qui on oserait en offrir l'impossible et choquante représentation, autant de complaisance :

Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.

Eschyle concilie le respect de la vraisemblance dramatique avec ce qu'il doit de fidélité à la tradition fabuleuse. Io, chez lui, a conservé la figure et la voix humaines; seulement, comme dans les œuvres de la statuaire[3], un détail caractéristique permet à l'imagination de voir ce qu'on ne pouvait montrer aux yeux. La malheureuse Nymphe, quelques vers l'indiquent[4], porte des cornes sur la tête; à cela se borne le prodige que complète l'égarement de son esprit. Car, on l'a remarqué, le poëte, nous donnant à moitié le change, nous permet quelquefois de penser qu'Io se figure être ce qu'en effet elle n'est pas. Quand il annonce, par exemple, le dénoûment de son aventure, il ne dit pas, comme il le devrait, qu'elle recouvrera sa forme première, mais qu'elle

1. *Idyll.*, II, 44 sqq. Ces deux aventures avaient été de bonne heure rapprochées. Hérodote, au commencement de son Histoire, I, 2, rappelant les griefs réciproques des barbares et des Grecs, parle en même temps d'Io et d'Europe enlevées, dit-il, d'après les traditions des Perses, la première à l'Argolide, par des Phéniciens (c'est aussi ce que dit Lycophron, *Cassandr.*, 1291), la seconde à la Phénicie, probablement par des Crétois.
2. *Metam.*, I, 635 sqq. Cf. *Heroid.*, XIV, 85 sqq.
3. Voyez, dans notre Musée des antiques, le buste d'Isis, portant le n° 215.
4. V. 607, 664, 694, 695, 698.

retrouvera sa raison[1]. Il ne pouvait se taire sur le taon furieux, envoyé par Junon, qui joue un rôle si important dans l'histoire des transports et des erreurs d'Io :

> Hoc quondam monstro horribiles exercuit iras
> Inachiæ Juno pestem meditata juvencæ[2] ?

Mais il en a parlé de telle sorte que ses paroles ont pu quelquefois[3] sembler l'expression métaphorique de la frénésie. En même temps, il a pris soin de détourner notre pensée sur un objet d'une nature plus tragique, le fantôme d'Argus, dont, tout mort qu'il est, l'errante Io, comme dit Horace[4], ne cesse d'être obsédée. C'est avec habileté, on le voit, qu'Eschyle, empruntant au monde fantastique de la fable un personnage tel qu'Io, a su sans trop l'altérer, et sans nous imposer non plus un trop grand effort de crédulité, l'amener sur la scène des réalités dramatiques. Son grand art, au reste, a été, comme il convient en des sujets de ce genre, d'ébranler tout d'abord l'esprit, de l'enlever à la réflexion, par la vivacité, l'énergie, le pathétique de la peinture.

Tandis que Prométhée s'entretient de son malheur avec les Océanides, paraît tout à coup auprès d'eux, conduite jusqu'en ce désert par les voyages sans repos auxquels la condamne la jalousie de Junon, l'infortunée Io. De longs développements, dans lesquels s'est complu le poëte[5], rendent, en vers admirables, d'abord le désordre de ses sens et de ses pensées, sa fatigue, son découragement, son désespoir; puis, pendant une sorte de relâche accordée à ses transports, et que marque, comme toujours, le passage des mètres lyriques à l'ïambe du dialogue, sa tendre émotion au spectacle inattendu que lui offre Prométhée enchaîné; sa surprise quand elle se voit connue de lui, et qu'il se fait connaître à elle; les éclats de sa douleur en entendant de la bouche du dieu prophète le détail des courses infinies qu'il lui reste à accomplir en Europe,

1. V. 873. — 2. Virg., *Georg.*, III, 152. — 3. V. 584, 599, 618, 695, 702, 904. — 4. Io vaga, Horat., *ad Pison.*, 124. — 5. V. 577-911.

en Asie, à travers des régions inconnues et pleines d'effrayantes merveilles, avant de trouver enfin le repos sur les bords du Nil.

Ce détail, d'une géographie quelquefois embarrassante, et bien souvent, bien diversement commentée[1], nous paraît, dans un ouvrage dramatique, un bien long épisode. Mais Eschyle était d'un temps où se lisaient avec avidité les relations, en grande partie géographiques, d'Hécatée, de Xanthus, d'Hellanicus, de Charon; où se préparaient celles d'Hérodote, qui ne le sont pas moins; où la connaissance du monde encore nouveau, ignoré, aux limites indécises, mystérieuses, peuplées de ces fables qu'un poëte du siècle d'Auguste, Horace, disait habiter les bords de l'Hydaspe[2], avait pour la curiosité et l'inexpérience des Grecs un attrait tout poétique[3]. On peut croire que le public pour lequel composait Eschyle ne se détournait pas sans plaisir de l'action elle-même, pour suivre, en imagination, au delà des bornes où s'arrêtait sa science, le fabuleux voyage d'Io[4].

1. Voyez, entre autres, à la suite de la trad. de Lefranc de Pompignan, p. 409, des *Éclaircissements historiques et géographiques sur les courses d'Io*. Welcker, assez récemment, leur a consacré les pages 127-146 de son livre sur la *Trilogie d'Eschyle;* M. Eug. Thomas, la plus forte part de ses mémoires, rappelés plus haut, p. 255, 256; enfin M. C. Hanriot n'a pu les omettre dans le résumé de la géographie d'Eschyle, que contient la dissertation publiée par lui en 1853 sous ce titre : *Geographia Græcorum antiquissima, qualis ab Homero, Hesiodo, Æschylo tradita, ab Hecatæo digesta et concinnata fuerit.*

2. *Od.*, I, XXII, 7.

3. Les anciens ont relevé quelques erreurs géographiques d'Eschyle, peu en avance à cet égard sur son public. Voy. Strab., XII; Plin., *Hist. nat.*, XXXVII, II. M. Stiévenart, qui a donné en .... (librairie Dezobry) une édition du *Prométhée* d'Eschyle accompagnée de commentaires, où abondent les rapprochements ingénieux et les citations intéressantes, rapporte à ce sujet, fort à propos, le jugement indulgent d'Agatharchide, qu'on lit dans la *Bibliothèque* de Photius : « Je ne blâme point Eschyle d'avoir écrit des inexactitudes impardonnables chez un autre écrivain; je ne fais pas non plus le procès aux autres poëtes dramatiques pour avoir rapproché des localités contre la vraisemblance. Le but du poëte est de promener agréablement notre imagination et non d'être vrai. »

4. Ce voyage fut depuis parodié par Cratinus dans *les Sériphiens*, où, à ce qu'il semble, Polydecte, roi de l'île de Sériphe, indiquait à Persée, prêt à partir pour son expédition contre les Gorgones, son itiné-

Eschyle a mis, à en dissimuler l'étendue peu dramatique, une habileté qui mérite d'être étudiée, parce qu'elle montre que le poëte porte, dans les détails de ses ouvrages, le même art de composition qui, nous l'avons vu, préside à leur ensemble. D'abord, ce qui était facile, il en a supprimé une portion qu'on retrouve dans une autre tragédie[1], sans qu'on puisse inférer, avec certitude, de ce partage, laquelle des deux pièces est le supplément de l'autre. Quant à ce qu'il conservait, il l'a distribué en trois morceaux, amenés, séparés, conclus par des dialogues où reparaît le drame un moment effacé. Ces narrations partielles, il a su les faire désirer, à peu près de la même manière que celles dont se compose la grande scène du messager dans sa tragédie des *Perses*, prêtant de temps en temps au narrateur des paroles propres à piquer la curiosité, comme celles-ci : « C'est trop tôt gémir, s'effrayer, attendez le reste.... Ce que tu viens d'entendre est à peine le commencement de tes disgrâces.... Que feras-tu donc quand tu sauras ce qui t'est encore réservé?... Ne demande point à le savoir.... Choisis d'apprendre ce que tu as encore à souffrir, ou par qui je serai délivré[2].... » Ce n'est pas tout : par une disposition, dont l'auteur de l'Odyssée avait donné le modèle, le récit des courses antérieures d'Io ne vient qu'après l'annonce de celles qui lui sont encore réservées. Prométhée veut lui montrer, par la vue distincte qu'il a du passé, qu'il n'a pas moins vu clairement l'avenir. Enfin, à sa demande, pour satisfaire la compatissante curiosité des Océanides, et aussi celle des spectateurs dont on ne parle pas, Io fait elle-même de ce qui a amené ses malheurs et des événements pour elle inexplicables[3] par lesquels ils ont commencé, un récit qui est comme la préface de tous les autres.

raire, en termes qui rappellent les paroles de Prométhée à Io chez Eschyle. C'est la conjecture de M. Meineke; voyez *Men. et Phil. reliq.*, præf., p. XVIII; *fragm. comic. græc.*, t. II, part. I, p. 132 sqq.

1. Dans *les Suppliantes*, dont les vers 548 et suivants comblent la lacune qui se remarque au vers 832 du *Prométhée*.

2. V. 721, 765, 768, 801, 803, 806. — 3. V 701.

Le début en est charmant, plein de cette grâce riante qui éclaircit quelquefois les ombres de la tragédie d'Eschyle. Moschus s'en est visiblement inspiré, lorsque, dans le poëme précédemment rappelé, où il introduit épisodiquement l'histoire d'Io, il a peint Europe avertie par des songes prophétiques de sa glorieuse destinée[1] :

« Des visions nocturnes, dit l'héroïne d'Eschyle, ne cessaient de me chercher dans ma pudique demeure et de me faire entendre ces engageants discours : O trop heureuse fille! pourquoi si longtemps demeurer vierge, quand tu pourrais jouir du plus illustre hymen? Jupiter a été frappé par toi des traits du désir; il brûle d'amour pour toi; il te veut pour compagne de sa couche. Ne repousse pas, mon enfant, l'alliance de Jupiter. Va-t'en dans les prairies de Lerne, où sont les troupeaux de ton père, et contente l'œil amoureux du dieu[2]. »

Saisie d'un nouveau transport que les vers d'Eschyle expriment avec une grande vivacité, Io quitte la scène ainsi qu'elle y est arrivée, d'une manière également fortuite, mais vraisemblable dans l'ordre merveilleux de ses aventures. Ce que l'emploi de ce personnage peut avoir d'arbitraire, est compensé par l'effet qu'en tire le poëte pour rassembler sous nos yeux deux victimes de Jupiter, dont « l'une n'a pas moins à gémir de son amour que l'autre de sa haine[3]; » pour faire ressortir la douleur contenue du Titan, au milieu de souffrances immortelles comme lui-même[4], par le contraste d'une douleur plus libre dans son expression, telle qu'il convient à la jeune fille d'Inachus; pour les consoler l'un et l'autre, et nous-mêmes avec eux, par leur mutuelle pitié. Ajoutons que le lien secret qui rattache cette peinture au sujet même, se découvre à nos yeux, et qu'elle cesse de nous paraître épisodique, quand, par deux fois[5], mais particulièrement à la fin de la scène, où la prédiction devient plus positive et plus claire, Prométhée annonce[6] que d'Io et de sa race doit sortir, après treize générations[7], le

1. *Idyll.*, II, 1 sq. — 2. V. 666-675. — 3. Andrieux, ouvrage cité plus haut. — 4. V. 777 sq. — 5. V. 797, 896 sqq. — 6. V. 896 sqq.

7. V. 799. Cf. 878. Le poëte n'est pas ici d'accord avec lui-même, s'il

héros dont il attend sa délivrance, et qui n'est autre qu'Hercule.

Il ne faut pas, nous le verrons, confondre, comme on l'a fait[1], avec Hercule, un autre personnage dont, pendant toute la pièce, par des expressions de plus en plus vives[2], et qui atteignent ici au plus haut degré, non pas de clarté, il ne le fallait pas, mais de force, il menace Jupiter, destiné, dit-il, s'il n'a recours aux conseils de Prométhée, et ne les achète d'abord en brisant ses liens, à se donner un fils plus puissant que lui-même, et qui accomplira la malédiction de Saturne en le détrônant. Ses paroles ne se perdent point dans les airs, elles arrivent jusqu'aux cieux, et bientôt elles en font descendre Mercure, venant au nom du maître des dieux, qu'elles intimident, et, pour ainsi dire, tiennent en échec, le sommer, mais vainement, de livrer le fatal secret dont il se dit possesseur. Cette demande et ce refus sont le sujet d'une dernière scène, la plus belle de l'ouvrage, où achève de se développer le caractère énergique et indomptable de Prométhée. On ne peut mieux la commenter et la louer qu'en la citant :

MERCURE.

C'est à toi que je m'adresse, esprit subtil et intraitable ; à toi, qui, coupable envers les dieux, as fait part de leurs honneurs aux hommes, ces êtres d'un jour ; à toi le ravisseur du feu céleste. Mon père t'ordonne de déclarer quel est cet hymen, dont tu parles, qui doit lui coûter sa puissance : et cela sans énigmes, sans vains détours. Ne m'oblige pas, Prométhée, à un second voyage. Ce n'est pas, tu le peux voir, par de tels moyens qu'on fléchit Jupiter.

PROMÉTHÉE.

Voilà de bien fières paroles, comme on peut les attendre du

est vrai, comme le dit son scoliaste (*Prometh.*, v. 94), conforme en cela à Hygin (*Astron.*, II, 15), que, dans son Προμηθεὺς πυρφόρος, il ait étendu à trente mille ans la durée du supplice de Prométhée. Il y a là une contradiction dont s'est prévalu God. Hermann (*Opusc.*, t. IV, p. 257) contre le système, dont il sera question plus loin, qui réunit par le lien de la trilogie les divers *Prométhées* attribués à Eschyle.

1. Brumoy et autres. — 2. V. 533, 793, 944 sq.

serviteur des dieux. Souverains d'hier, vous régnez à peine, et vous vous croyez dans un fort inaccessible aux revers et aux chagrins. Ne sais-je pas que de là déjà deux rois sont tombés? Le troisième, celui d'aujourd'hui, je verrai aussi sa chute : elle sera honteuse et prompte. Ai-je l'air, dis-moi, de trembler, de m'humilier devant tes nouveaux dieux? Ah! cela est loin de ma pensée. Tu peux reprendre la route qui t'a amené ici ; car tu n'apprendras rien de moi.

MERCURE.

Toujours le même orgueil, le même emportement, qui t'ont fait courir toi-même aux maux que tu souffres.

PROMÉTHÉE.

Je ne les échangerais pas, ces maux, sache-le bien, contre ton servile ministère. Oui, je crois qu'il vaut mieux appartenir à ce rocher que de servir ton père Jupiter, que d'être, comme toi, son messager fidèle. Je te rends, je le dois, injure pour injure.

MERCURE.

Ton sort présent fait ta joie, à ce qu'il semble.

PROMÉTHÉE.

Ma joie! Ah! que je voie éprouver une telle joie mes ennemis, et toi-même tout le premier!

MERCURE.

Moi! tu m'accuses aussi de ton malheur!

PROMÉTHÉE.

Tous les dieux ont part à ma haine : tous pour prix de mes bienfaits me traitent avec injustice.

MERCURE.

Ton esprit est bien malade, à ce que je puis voir.

PROMÉTHÉE.

Si c'est être malade que de haïr ses ennemis, je ne veux point guérir.

MERCURE.

Tu ne serais vraiment pas supportable dans la prospérité.

PROMÉTHÉE.

Hélas!

MERCURE.

C'est là un mot que Jupiter ignore.

PROMÉTHÉE.

Le temps est un maître qui enseigne toutes choses.

MERCURE.

Il ne t'a pas appris à être sage.

PROMÉTHÉE.

Non; car je ne te parlerais pas, esclave.

MERCURE.

Tu ne me diras donc rien de ce que veut savoir mon père ?

PROMÉTHÉE.

Je lui devrais en effet cette marque de reconnaissance.

MERCURE.

Tu me railles en vérité comme un enfant.

PROMÉTHÉE.

Et n'es-tu pas un enfant, moins que cela même, pour la raison, si tu t'attends à rien tirer de moi? Ni par violence, ni par artifice, Jupiter ne m'amènera jamais à parler, avant d'avoir relâché mes liens. Ainsi qu'il lance, s'il veut, ses carreaux brûlants; que faisant voler dans les airs les blancs tourbillons de la neige, gronder au fond des abîmes les tonnerres souterrains, il trouble et confonde toute la nature, il ne fléchira pas ma constance; je ne lui dirai pas qui doit le faire tomber du trône.

MERCURE.

Vois bien si tu te sers ainsi.

PROMÉTHÉE.

Tout est vu, tout est résolu.

MERCURE.

Fais un effort, insensé; prends sur toi de conformer enfin tes pensées à ta triste situation.

PROMÉTHÉE.

Tu m'importunes en vain de tes discours : je suis sourd comme les flots. Qu'il ne t'entre jamais dans l'esprit que, par crainte de Jupiter, j'en puisse venir, femme timide, à tendre vers l'ennemi que je hais mes mains suppliantes, pour qu'il me délivre de mes liens. Il s'en faut que j'y sois disposé.

MERCURE.

Je perdrais, j'en conviens, mes paroles. J'ai beau te prier, rien n'amollit, n'adoucit ton âme. Comme un jeune coursier, récemment soumis au joug, tu mords le frein, tu luttes contre les rênes. C'est cependant te laisser follement emporter d'une colère impuissante. L'obstination dans de mauvais conseils est par

elle-même sans force. Considère, si tu ne te rends à mes discours, quelle tempête, quel débordement de maux va fondre sur toi, sans que tu puisses t'y soustraire. D'abord ces âpres rochers vont être frappés, dissipés par la foudre de mon père; leurs débris emporteront ton corps longtemps caché au jour. Après un long intervalle, il doit reparaître. Alors le chien ailé de Jupiter, son aigle affamé, insatiable, viendra tout le jour, convive importun, arracher des lambeaux de ta chair, se repaître du sang noir de ton foie[1]. Et n'espère pas voir la fin de ce supplice avant que quelqu'un des dieux, consentant à te remplacer, ne descende pour toi, loin de la lumière, dans la demeure de Pluton, dans les ténébreuses profondeurs du Tartare. Songe maintenant à prendre un parti; car ce ne sont point là de vaines menaces pour t'effrayer, mais une trop véritable annonce : la bouche de Jupiter ne sait point mentir; toutes ses paroles s'accomplissent. Vois donc, réfléchis, et garde-toi surtout de croire l'opiniâtreté préférable à la prudence.

. . . . . .

PROMÉTHÉE.

Je savais tout ce dont on vient de fatiguer mon oreille : être maltraité de son ennemi n'a rien d'étrange. Qu'ainsi donc soient lancés contre moi les traits enflammés de la foudre; que l'air s'ébranle aux roulements du tonnerre, au souffle impétueux des vents; que la terre soit arrachée de ses fondements, et les flots de la mer lancés dans les routes du ciel ; que l'irrésistible tourbillon de la nécessité emporte mon corps au fond du noir Tartare! Quoi qu'il arrive, je ne puis mourir[2].

Ailleurs déjà[3], Prométhée, tout en se disant malheureux de ne pouvoir, comme Io, échapper par la mort à la cruelle vengeance de Jupiter[4], trouvait dans le senti-

1. Hésiode avait dit (*Theog.*, v. 520 sqq.) : « Le même dieu chargea d'indissolubles liens et attacha à une colonne le rusé Prométhée, il lui envoya un aigle, aux ailes étendues, qui se repaissait de ses entrailles immortelles. Autant le monstre en avait dévoré pendant le jour, autant il en renaissait pendant la nuit.... »

Virgile a lutté contre ces énergiques peintures et celle que nous y ajouterons tout à l'heure d'après Eschyle encore, et son traducteur Cicéron, lorsque, dans son enfer, il a transporté à Titye le supplice de Prométhée :

Rostroque immanis vultur obunco
Immortale jecur tundens, fecundaque pœnis
Viscera, rimaturque epulis, habitatque sub alto
Pectore; nec fibris requies datur ulla renatis.
Æneid., VI, 597.

2. V. 980-1089. — 3. v. 969. — 4. V. 777.

ment de son immortalité, de quoi en braver, en insulter l'impuissance. La fierté de sa chute, au milieu de la tempête terrible qu'il provoque sans effroi, au moment même où elle le frappe, forme un dénoûment sublime, qu'Horace, on en a quelquefois fait la remarque, avait sans doute devant les yeux, quand il a dit :

Justum et tenacem propositi virum
. . . . . .
Non vultus instantis tyranni
Mente quatit solida.
. . . . . .
Nec fulminantis magna Jovis manus :
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinæ[1].

Les nombreux mérites rassemblés dans cette tragédie; la sphère merveilleuse et fantastique au sein de laquelle elle transportait l'imagination; la pompe du spectacle qu'elle déployait aux regards; la terreur, la pitié, surtout l'admiration qu'elle excite encore en nous; la beauté de cette ordonnance, simple et régulière, où une situation invariable se montre à chaque instant sous des formes toujours plus vives et plus frappantes, où le caractère principal ressort de plus en plus par l'heureuse opposition des acteurs secondaires, où toutes les parties concourent dans une parfaite harmonie à un seul et même dessein, où une sévère unité n'exclut pas la variété; enfin l'élévation des idées, l'éclat des images, la force et la sublimité du style, et en même temps ce tour aisé et naturel qui se mêle à des pensées si hautes, à des

1. *Od.*, III, III, I sqq. On trouve chez Horace d'autres allusions, et plus directes, non à cette pièce, mais, comme chez Virgile (*Bucol.*, VI, 42 : *Caucaseasque refert volucres furtumque Promethei*), à celles qui, nous le verrons bientôt, la précédaient et la suivaient; à la première, *Od.*, I, III, 27; à la troisième, *Epod.*, XVII, 67. Dans deux passages cependant, *Od.*, II, XIII, 37 ; XVIII, 35, s'écartant de la tradition adoptée par le tragique, il représente Prométhée comme habitant éternellement le Tartare. Il semble même, dans le dernier, supposer que le rusé Titan avait tenté vainement, pour échapper à sa prison, de corrompre, à prix d'or, la fidélité du n cher des enfers.

expressions si énergiques et si hardies, tout cela nous permet de regarder le *Prométhée* comme le chef-d'œuvre de son auteur. Nous n'en chercherons pas, nous l'avons déjà dit[1], l'intérêt, la beauté, dans les interprétations ou historiques ou allégoriques qu'on en a données en si grand nombre. Nous blâmerons même Andrieux, qui en a spirituellement, mais d'une manière moins nouvelle qu'il ne le pensait[2], expliqué l'intention morale, d'avoir appelé allégorie ce qu'il eût mieux nommé la moralité de l'ouvrage. Nous répéterons volontiers, après lui, que d'une légende mythologique, Eschyle a tiré une admirable image et du despotisme et de la liberté, et de toutes les vertus, de tous les vices qui leur servent de cortége; une image variée, graduée avec infiniment d'art et de vérité, des divers aspects sous lesquels peuvent se produire la servilité et le dévouement. Nous conviendrons même que le poëte, en la retraçant, a pu penser à l'oppression non encore oubliée des Pisistradites[3] et au courage des citoyens qui affranchirent Athènes de leur joug, bien qu'aucune preuve directe n'établisse la réalité de cette hypothèse. Mais ce que nous devons surtout remarquer ici, c'est que cette tragédie, qui n'offre qu'une situation et presque qu'un personnage, dont l'action semble se borner à une exposition et à un dénoûment, est le type parfait de la tragédie primitive des Grecs, de celle à laquelle leurs critiques donnaient le nom de *simple*. Eschyle, dans d'autres ouvrages, a pu s'approcher davantage de la tragédie *implexe* de Sophocle et d'Euripide; mais dans celui-ci il nous a laissé un modèle achevé du genre qui lui appartient en propre. Si l'on voulait désigner ce genre par un emblème propre à le caractériser, on n'en trouverait pas qui lui convînt mieux que cette figure tragique de Prométhée, où, comme dans une statue, le poëte a fixé, en traits vivants et im-

1. Page 254. — 2. Voyez le commentaire de Schütz. — 3. Voyez Lebeau jeune, *Mém. de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres*, t. XXXV, p. 450 et suivantes.

mobiles, l'immuable expression de la douleur et du courage[1].

On doit en convenir, certains faits rappelés, ou annoncés dans le cours de la pièce, sont assez difficiles à comprendre; la puissance divine et la liberté humaine, dont le héros d'Eschyle, quoique dieu, est le représentant, y prennent une apparence de tyrannie et de révolte qui blesse le sentiment moral; enfin ce triomphe de la violence, par lequel elle se termine, laisse après soi une impression douloureuse. Mais peut-être ce qui, dans cet ouvrage isolé, débris, à ce qu'on pense assez généralement[2], d'une trilogie dont il formait le milieu, nous

1. Cette immobilité a embarrassé Métastase, auteur d'observations sur le théâtre grec, recueillies dans ses œuvres posthumes, et qui, parmi d'autres critiques fort légères du *Prométhée*, s'étonne que le Titan puisse discourir si librement et si longuement malgré la situation incommode où il se trouve. On dirait que Welcker (*Trilog.*, etc., p. 30) et God. Hermann (*de Chor. Eumenid. Æsch.*, II: *Opusc.*, t. II, p. 146) se sont eux-mêmes laissé troubler d'une difficulté de ce genre, lorsqu'ils ont supposé, ce qui paraît bien étrange, qu'à la représentation Prométhée était figuré par un mannequin, et son rôle récité dans la coulisse par un acteur invisible. Disons-le cependant, en adoptant cette mise en scène, Hermann a eu en vue autre chose que l'avantage de l'artiste chargé du rôle fatigant de Prométhée. Elle lui fournissait le moyen de s'expliquer comment la première scène, où paraissent trois personnages, avait pu être jouée par deux acteurs seulement, et conséquemment lui permettait de placer la représentation de l'ouvrage avant l'époque où eut lieu, par Sophocle, l'introduction du troisième acteur, c'est-à-dire avant son début dramatique, la troisième année de la LXXVIIe olympiade. Or, il lui était nécessaire que le *Prométhée* ne fût pas d'une date plus récente, l'ayant, non sans vraisemblance, placé vers le temps d'une éruption de l'Etna (olymp. LXXV, 2), à laquelle, nous l'avons dit (p. 83, 271), Eschyle, dans cette pièce, paraît avoir fait allusion. Bœckh a de même daté de la LXXVIe olympiade, troisième année, la *Pythique* de Pindare (I, 29 sqq.) où se trouve une semblable allusion.

2. On s'est cru autorisé à le conclure de quelques témoignages anciens; savoir : une vie du poëte dans laquelle on lit : οἱ Προμηθεῖς; les scolies du *Prométhée enchaîné*, où il est quelquefois question d'une pièce qui en était la suite; l'argument du même *Prométhée*, qui, dans certains manuscrits, nomme parmi les personnages Hercule et la Terre, par confusion sans doute de l'ouvrage avec sa continuation, comme cela est arrivé pour l'*Agamemnon* et les *Choéphores*; enfin le catalogue du théâtre d'Eschyle où sont compris, dans un ordre fautif, il est vrai, les *Prométhée enchaîné, ravisseur du feu, délivré*. Ce n'est pas, ou ce n'est plus, il le faut avouer, l'avis de God. Hermann, qui, dans sa dissertation déjà citée (*de Æsch. Prometh. solut.*), s'est au con-

embarrasse et nous blesse, se préparait, s'achevait, s'expliquait dans ceux où le poëte avait reproduit très-probablement le commencement et certainement la fin de l'histoire : d'une part le larcin du feu céleste si cruellement puni sur Prométhée, de l'autre sa délivrance.

traire attaché à établir que, si l'existence des trois pièces est incontestable, aucun témoignage ancien n'atteste formellement qu'elles aient été réunies sous forme de trilogie; que, d'autre part, aucune nécessité, pour celle qui nous est restée, d'être préparée par une première et completée par une troisième, ne force absolument de croire à cette réunion; que d'ailleurs le *Prométhée ravisseur du feu*, drame satyrique et non tragédie, n'en aurait pu faire partie, et que le *Prométhée délivré* peut fort bien avoir été composé, avoir été donné isolément, à une tout autre époque que l'ouvrage dont on le prétend la suite, et auquel on veut qu'il ait succédé dans la représentation. De cette argumentation il résulte qu'on ne peut affirmer, avec une entière certitude, qu'il y ait eu une trilogie de Prométhée; mais on n'a pas non plus le droit d'affirmer qu'il n'y en a pas eu, et, à défaut d'évidence, la supposition qu'on en fait a pour elle, avec de nombreuses autorités, beaucoup de probabilité. La chose avait paru ainsi en 1819, neuf ans environ avant la publication, faite en 1828, de la dissertation qui nous arrête, à God. Hermann lui-même. Montrant (*de Compositione tetralogiarum tragicarum; Opusc.*, t. II, p. 306 sq.) que, dans les tétralogies présentées au concours par les poëtes dramatiques, quelquefois les quatre ouvrages, quelquefois trois ou deux seulement étaient liés ensemble par la communauté, la continuité du sujet, il citait comme exemple de cette dernière disposition, la succession, alors évidente pour lui, du *Prométhée enchaîné* et du *Promethée délivré* (*ibid.*, p. 310 et 315 sq.), et la trouvait indiquée en termes qui ne laissaient pas place au doute, dans ces paroles du scoliaste d'Eschyle (*Prometh. vinct.*, 510) λύεται γὰρ ἐν τῷ ἑξῆς δράματι. Dans l'intervalle, en 1824, Welcker avait expliqué, non pas le premier assurément, mais avec plus d'insistance que personne jusqu'alors, le *Prométhée enchaîné* par ce genre de connexion qui lie *les Choéphores*, d'une part avec l'*Agamemnon*, de l'autre avec les *Euménides*, ajoutant à ces deux trilogies, appelées par lui l'Orestée, la Prométhée, non-seulement la Thébaïde, la Danaïde, les Perses, dont il pensait que les *Sept Chefs*, les *Suppliantes*, les *Perses* enfin étaient, comme le *Prométhée*, la pièce intermédiaire, mais quinze autres reconstruites savamment, ingénieusement, et aussi bien hardiment, avec les titres et les fragments des ouvrages perdus du poëte; il avait tourné vers l'étude de la trilogie en général, vers la restitution des trilogies ou certaines ou probables, toute l'attention, tous les efforts de la critique allemande. Il serait long d'énumérer ceux qui se sont précipités, en si grand nombre, avec tant d'ardeur, dans cette voie attrayante et hasardeuse à la suite de Droysen, de Dissen, de Gruppe, de Schœll, mais surtout de Welcker, l'auteur de ce mouvement. Ils n'ont pas manqué d'antagonistes redoutables, en tête desquels il faut placer, avec Süvern, God. Hermann. On trouvera tous ces noms rappelés, toutes ces disputes résumées, sinon toujours éclaircies, dans un livre d'un abord assez redoutable : *De*

De ces deux ouvrages perdus et bien regrettables, le premier ne nous a guère laissé de lui que son titre diversement rapporté, et des doutes peu fondés, il est vrai, sur la nature de la composition, qui ne pouvait être qu'une tragédie, et non pas, comme quelques-uns l'ont pensé, peut-être sans preuves suffisantes, un drame satyrique[1] : du second, il est resté quelques fragments

Æschyli ternione Prometheo, etc., Bellmann, Vratisl., 1839. L'auteur, avec des formes d'exposition qu'on pourrait souhaiter plus faciles et plus claires, s'est attaché, en deux livres, premièrement à démontrer que le *Prométhée enchaîné* ne pouvait absolument se passer de l'introduction, de la conclusion qu'y ajoutaient le *Prométhée ravisseur du feu*, le *Prométhée délivré;* secondement à retrouver le plan, le sens véritable des deux tragédies complémentaires. Le soin qu'il a pris de faire remarquer combien, dans cette seconde partie de son travail, il est peu d'accord avec Welcker et les autres habiles restaurateurs de trilogies, montre seul quelle sagacité discrète conviendrait à ces sortes de restaurations, trop souvent capricieuses et téméraires. On peut louer de cette discrétion M. Ahrens, qui, se contentant d'exposer la polémique relative à la convenance de réunir en une Prométheide les *Prométhées* d'Eschyle, s'est occupé spécialement de chacune de ces pièces, en restituant le sujet et le plan, avec assez de vraisemblance, d'après les fragments qui en restent, les témoignages de l'antiquité, et aussi les conjectures les moins hasardées des critiques. Voy. *Æschyl. fragm.*, éd. F. Didot, p. 188 et suiv.

1. La pièce est appelée par J. Pollux, IX, 8; X, 18 : Προμηθεὺς πυρκαεύς, par A. Gelle, XIII, 18 : Προμηθεὺς πυρφόρος. Ces deux titres désignent-ils une même production ou deux qui auraient eu pour sujet, l'une le vol du feu, l'autre le don du feu aux hommes? On s'est partagé entre ces opinions, dont la dernière me paraît peu probable. Prométhée n'ayant dérobé le feu que pour en faire part à la race humaine, il n'y a là matière qu'à un seul ouvrage, qui sans doute ouvrait la trilogie achevée par le *Prométhée enchaîné*, δεσμώτης et le *Prométhée délivré*, λυόμενος, qui était lui-même nécessairement une tragédie, et non pas, comme on l'a pensé, un drame satyrique. S'il n'y a pas erreur dans ce que dit l'argument des *Perses*, qu'Eschyle remporta le prix sous l'archonte Ménon, avec *Phinée*, les *Perses*, *Glaucus de Potnie* et *Prométhée*, si l'ordre de ces pièces n'a pas été, ce qu'il est permis de soupçonner, interverti, on en devra conclure qu'Eschyle a composé, mais indépendamment de sa trilogie et peut-être avec l'un des titres donnés par Pollux et Aulu-Gelle, un drame satyrique sur Prométhée. C'est bien certainement d'un drame satyrique que vient le vers cité par Plutarque dans un de ses traités (*De capienda ex hostibus utilitate*), où Prométhée avertit du danger que court sa barbe de bouc un Satyre qui, ravi de la vue pour lui nouvelle du feu, fait mine de vouloir l'embrasser. Mais ce drame satyrique était-il d'Eschyle plutôt que de tout autre, d'Epicharme par exemple, à qui les anciens (Athénée, III; J. Pollux, X, 23; l'auteur du *Grand Etymologique*, v. Στατὴρ) attribuent un *Prométhée?* On a pu le supposer; on n'avait guère le droit

précieux; un surtout, cité par Cicéron[1], non pas dans son texte grec, mais dans une traduction latine, qu'un grammairien[2], et d'après lui à peu près tous les critiques attribuent au tragique romain Attius, mais que Cicéron, dont l'autorité, ce semble, vaut bien ici celle de Nonius, revendique pour lui-même[3]. Ce morceau, faiblement rendu

de l'affirmer, comme on l'a fait, puisque Plutarque n'en dit absolument rien. Eschyle a-t-il été même auteur d'un drame satyrique sur ce sujet? La chose, on vient de le voir, peut sembler problématique, puisqu'elle ne repose que sur l'autorité de l'argument des *Perses*. Elle serait avérée enfin, qu'elle n'exclurait pas, nous l'avons également montré, et plusieurs critiques ont été de cet avis (voyez Hemsterh. ad J. Poll., IX, 8; voyez aussi E. A. J. Ahrens, ouvrage précédemment cité), l'existence d'une tragédie sur le même sujet, pour servir comme de premier acte à la trilogie de *Prométhée*.

1. *Tusc.*, II, 10. — 2. Nonius, v. *Adulo*.

3. Cicéron, après avoir cité de longs fragments traduits en latin, entre autres des *Trachiniennes* de Sophocle et du *Prométhée délivré* d'Eschyle, se fait dire par son interlocuteur (chap. II) : « Unde isti versus, non enim agnosco; » à quoi il réplique, en auteur modeste qui s'avoue à moitié : « Videsne me abundare otio? » Puis il parle de la coutume des philosophes grecs de mêler des vers à leurs dissertations, ce qu'il fait comme eux, citant les Romains, et à leur défaut traduisant lui-même les Grecs : « Studiose equidem utor nostris poetis, sed sicubi illi defecerunt, verti ipse multa de Græcis.... » Peut-il, après cela, rester douteux, à moins qu'on n'aime mieux, comme Scriverius (*Fragm. trag.*, p. 142), l'accuser d'un plagiat peu digne de son caractère, et sans aucune chance de succès, qu'il soit l'auteur des grands morceaux de traduction dont il a orné sa IIe Tusculane? M. J. V. Le Clerc lui attribue, plutôt qu'à Attius, la plainte d'Hercule : je n'hésite pas, et je puis m'appuyer d'une autre autorité, celle de God. Hermann (*ibid.*, p. 270), à faire de même pour la plainte de Prométhée. Sans doute Attius avait composé un *Prométhée*. Priscien (VI) le dit ainsi que Nonius (v. *Gelus*), et l'on a quelquefois regardé comme appartenant à ce *Prométhée*, et correspondant aux vers 7 et suivants de la pièce grecque, un passage cité par Cicéron dans le même chapitre (*Tusc.*, II, 10), que d'autres aiment mieux placer dans le *Philoctète* du vieux poëte latin. Voici ce passage, diversement restitué, comme le rapporte, dans le second volume, p. 214, de son Eschyle, Boissonade :

.... ignes cluet immortalibu
Clam divis doctu' Prometheus
Clepsisse dolo, pœnasque Jovi
Furti expendisse supremo.

« L'ingénieux Prométhée a dérobé, dit-on, le feu aux dieux immortels, et le dieu suprême, Jupiter, lui a fait payer cher ce larcin. »

Si l'on compare cette citation à celle qui la suit, on trouvera dans celle-ci un tour plus moderne que Cicéron a peut-être voulu faire res-

par La Monnoye[1], a été de nos jours reproduit en meilleurs vers par feu Anceau, jeune homme plein de savoir, de talent, de modestie, dont la courte existence s'est renfermée tout entière dans l'enceinte des colléges où il obtint des succès brillants, de l'École normale qui le compta au nombre de ses meilleurs élèves, de l'Université qui fondait sur lui des espérances trop tôt détruites par une mort prématurée. Les courts loisirs que lui laissaient les fonctions de l'enseignement, auxquelles il se livrait avec un zèle qui a usé ses forces et abrégé sa vie, il les consacrait à traduire quelques morceaux choisis des tragiques grecs. Je m'estime heureux de pouvoir donner, dans cet ouvrage, une publicité nouvelle à ceux de ces essais qui se sont conservés en trop petit nombre[2], et particulièrement à celui qu'on va lire.

Les menaces de Mercure se sont accomplies. Prométhée, tiré du Tartare, après une longue suite d'années, a été attaché, cette fois, au Caucase[3], et livré à la faim insatiable

sortir par le rapprochement. Je serais tenté de croire que, de la trilogie d'Eschyle, Attius n'avait imité pour le théâtre de Rome, naturellement étranger à l'usage des trilogies, que le *Prométhée enchaîné*, et je reste persuadé que s'il avait imité le *Prométhée délivré*, Cicéron n'a pas cru devoir se contenter de son imitation. Le dernier collecteur des fragments tragiques d'Attius, M. O. Ribbeck (*Trag. lat. reliq.*, Lips., 1852, p. 157, 300), ne lui attribue qu'une traduction du *Prométhée enchaîné*, à laquelle il rapporte les fragments d'une prétendue tragédie d'*Io*, dont on a grossi son catalogue. Il est tenté de regarder comme des emprunts faits à cette pièce d'Attius quelques passages d'un *Prometheus liberatus*, qu'on croit être une satire de Varron. Mais il ne lui donne point, il conserve à Cicéron la citation de la IIIe Tusculane (chap. 81), dont il a été question plus haut. Voyez p. 274.

1. Voyez son imitation dans la traduction de la IIe Tusculane par d'Olivet.

2. Il n'en reste que trois, insérés par mes soins, en 1819, 1820, dans le *Lycée français*, t. Ier, p. 241; II, 209; V, 73; en 1838, dans le *Journal des Savants*, p. 472, et recueillis en partie par M. Artaud, t. III, p. 176 et suivantes de sa traduction de Sophocle.

3. Voyez Cic., *Tusc.*, II, 10, et autres. Est-il aussi étrange qu'il le paraît à God. Hermann, *ibid.*, p. 264, qu'Eschyle ait transporté sur un nouveau théâtre le nouveau supplice de Prométhée, et y a-t-il là une raison suffisante de soupçonner que les deux pièces n'ont pas dû faire partie d'une même composition et être représentées ensemble? je ne le pense pas.

d'un aigle qui déchire et dévore ses entrailles toujours renaissantes : lui-même fait de son supplice et de ses souffrances cette peinture, dont l'intermédiaire de deux traductions n'a pas effacé l'énergie :

O race des Titans, par le ciel enfantée,
Vous que le nœud du sang unit à Prométhée,
Voyez-le sur ce roc, où les dieux l'ont fixé.
Tel que le frêle esquif, par les vents menacé,
Qu'à l'aspect d'une nuit où s'amasse l'orage,
Les pâles matelots attachent au rivage,
Ainsi de Jupiter m'enchaîne la fureur.
De Vulcain le barbare invoque la rigueur :
Le noir dieu de Lemnos, à son père fidèle,
Forge ces coins de fer; sa main, sa main cruelle,
Les enfonce avec art dans mon corps fracassé,
Et captif impuissant, de mille traits percé,
J'habite en frémissant ce séjour des Furies.
C'est peu, je suis en proie à d'autres barbaries.
Quand la troisième aurore importune mes yeux[1],
Je vois fondre sur moi, d'un vol impétueux,
Le satellite ailé du tyran qui m'opprime ;
Il approche, il s'abaisse, il couvre sa victime ;
Ses ongles recourbés me déchirent les flancs ;
Il dévore à loisir mes membres palpitants;
Las enfin de creuser ma poitrine vivante,

1. Jam tertio me quoque funesto die.

Il y a peut-être là une raison décisive de traduire, au v. 1060 du *Prométhée enchaîné*, πανήμερος par *tout le jour* et non par *chaque jour*, comme on fait le plus communément. Voyez plus haut, p. 283. Cette circonstance est d'ailleurs remarquable : Eschyle l'a judicieusement imaginée, pour être libre de n'*offrir* qu'à l'*esprit* ce qui devait être *reculé des yeux*. Welcker l'avait mise en oubli, lorsqu'il a supposé (*Trilog.*, etc., p. 30) une représentation matérielle de l'affreux supplice si énergiquement décrit par le poëte. Une telle représentation eût assurément révolté les spectateurs, si, par sa nécessaire imperfection, elle ne les eût fait rire. Eschyle l'a évitée avec art en plaçant l'action de sa pièce dans un de ces intervalles où Prométhée attend avec anxiété le retour régulier de ses tortures. S'il y a fait paraître l'aigle de Jupiter, ce n'a pu être qu'au moment où, revenant chercher sa proie renaissante, il tombait mortellement atteint de la flèche d'Hercule. Un vers cité par Plutarque (*Amator.*), et extrait d'une invocation adressée par le héros à Apollon, en tendant son arc, nous rend encore en quelque sorte présente cette situation.

Il pousse un vaste cri ; d'une aile triomphante
Se joue en remontant au séjour éthéré,
Et s'applaudit du sang dont il est enivré.
Mais quand mon cœur rongé croît et se renouvelle,
Le monstre que la faim aiguillonne et rappelle
Vient chercher de nouveau son horrible festin.
Je renais pour nourrir l'implacable assassin,
Qu'un tyran a chargé d'éterniser mes peines [1].
Hélas! vous le voyez, esclave dans ces chaînes
Dont Jupiter sur moi fait peser le fardeau,
Je ne puis de mes flancs écarter mon bourreau.
Inutile à moi-même, il faut sans résistance
Subir de mon rival l'inflexible vengeance.
J'implore enfin la mort et je ne l'obtiens pas :
Jupiter à mes vœux interdit le trépas :
Rien n'assoupit mes maux : par les ans amassées,
Ces antiques douleurs dans mon corps sont fixées :
Jouet d'un lâche orgueil, ce cadavre animé,
Se dissout aux rayons d'un soleil enflammé,
Et sous l'astre ennemi qui le perce et l'embrase,
D'une sueur sanglante arrose le Caucase.

Prométhée ne fait plus entendre ici que le langage de la plainte; au lieu d'insulter à ses maux, il les décrit avec désespoir; au lieu de s'armer contre eux du sentiment de son immortalité [2], il regrette, comme faisait Io, de ne pouvoir mourir [3]; la longueur et l'atrocité du supplice

1. Rapprocher cette description de celles qui ont été citées plus haut, p. 283, note 1.
2. V. 969, 1089.
3. Amore mortis terminum anquirens mali :
Sed longe a letho numine aspellor Jovis.

Si par la volonté de Jupiter on n'entendait ici celle du Destin à laquelle elle est conforme, qu'elle représente, cette expression contredirait fort tout ce que Prométhée dit dans la pièce précédente de son immortalité, sur laquelle son oppresseur ne peut rien. On voit, il est vrai, chez Apollodore (*Biblioth.*, II, v. 11, 12), que Jupiter transporta à Prométhée, après leur réconciliation, l'immortalité de Chiron, qui voulait mourir. On lit dans la scène que nous avons citée plus haut, aux vers 1062 et suivants, cette menace de Mercure qui semble se rapporter à la tradition suivie par Apollodore : « Ne t'attends pas à voir la fin de ce supplice avant que quelqu'un des dieux, prenant ta place, ne consente à descendre loin de la lumière, dans la demeure de Pluton, dans les ténébreuses profondeurs du Tartare. » Enfin God. Hermann (*ibid.*, p. 265, 280, et après lui Welcker (*Trilogie*, etc.) et autres ont

ont vaincu la constance de la victime. Ont-elles vaincu de même l'impassibilité du bourreau? En même temps que Prométhée devenait moins rebelle à la toute-puissance de Jupiter, Jupiter est-il devenu plus pitoyable à l'égard de Prométhée? Ce qui reste de la pièce grecque ne nous le dit point; mais nous lisons, dans le vieux récit d'Hésiode, qui sans doute lui avait servi de programme, que Jupiter, voulant honorer Hercule par une nouvelle victoire, permit qu'il délivrât Prométhée, et calma en sa faveur son courroux contre le Titan [1]. Un poëte latin, qu'on doit supposer conforme à la tradition générale, nous peint Jupiter, qui, fléchi par la voix gémissante de Prométhée, à laquelle répond, du fond du Tartare, celle de son père Japet, par l'intercession du genre humain et de la nature entière, au nom desquels le supplient Latone, Diane, Apollon, envoie lui-même Hercule arracher à ses tortures le prisonnier du Caucase [2]. Cette délivrance fameuse avait été le sujet d'un grand nombre de représentations figurées [3]; or l'une d'elles se voyait

pensé que dans le *Prométhée délivré* s'accomplissait cette substitution, et même que Chiron y avait un rôle. Cela serait, qu'il n'en résulterait pas moins des paroles prêtées par Eschyle à Prométhée, qu'il était immortel bien avant sa querelle avec Jupiter ; qu'il ne l'est point et ne peut cesser de l'être par sa volonté. C'est probablement aux vers de Cicéron ou aux passages qu'ils traduisent avec plus ou moins d'exactitude, nous n'en pouvons juger, qu'Ausone fait allusion (*Idyll.*, XV, 21), en supposant que Prométhée reproche à Jupiter, comme la Juturne de Virgile (*Æn.*, XII, 87), le don de l'immortalité :

. . . . . Quosdam
Constat nolle deos fieri. Juturna reclamat :
Quo vitam dedit æternam? cur mortis adempta est
Conditio? Sic Caucasea sub rupe Prometheus
Testatur Saturnigenam, nec nomine cessat
Incusare Jovem, data quod sit vita perennis.

Fénelon a dit de Calypso : « Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d'être immortelle. »

1. *Theogon.*, 526-533. — 2. Val. Flacc., *Argonaut.*, IV. 58-81.
3. Voyez, entre autres, celles que reproduit et explique M. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. IV, part. Ire, p. 251 et suiv. ; part. II, pl. CLVII et suiv. Quintus de Smyrne (*Posthomeric.*, X, 199 sqq.) attribue la plus ancienne de toutes, assurément, à Vulcain, qui en avait orné le carquois transmis par Hercule à Philoctète.

précisément parmi les peintures du temple de Jupiter à Olympie[1]; c'est dans un temple de Jupiter que le romancier Achille Tatius place un tableau semblable, qu'il attribue à un peintre du nom d'Évanthès, et qu'il décrit avec une curiosité spirituelle . Un tel ornement eût peu convenu à la demeure de Jupiter, si ce dieu n'eût été regardé comme ayant approuvé, ordonné même l'acte hardi par lequel Hercule avait délivré Prométhée. Il fallait que les choses se passassent à peu près ainsi dans la dernière pièce de la trilogie d'Eschyle, pour qu'on y vît l'accomplissement de la prédiction si souvent répétée dans la seconde[3] par Prométhée, que Jupiter n'apprendra pas de lui, avant de l'avoir mis en liberté, le secret auquel sont attachés le maintien, la durée de sa puissance.

C'est ici le lieu de dire quel était ce secret dont la révélation concourait, on ne sait trop de quelle manière[4], avec l'entremise d'Hercule, au dénoûment du *Prométhée délivré*. Eschyle nous en a fait connaître une moitié par les mystérieuses menaces de son héros[5] : le reste, qu'il ne peut nous apprendre, nous l'apprenons de son contemporain Pindare[6], de son parodiste Lucien[7], de ses sco-

1. Pausan., *Eliac.*, I, XI. — 2. *Clit. et Leucipp.*, III, 8.
3. V. 533, 793, 944 sqq. Lefranc de Pompignan ne songeait pas à ces passages quand il écrivait avec tant de confiance, dans la préface de son opéra de *Prométhée :* « Prométhée devait être délivré de ses tourments par Hercule et malgré Jupiter. Cet événement, si contraire à la toute-puissance de la divinité, est annoncé dans la tragédie d'Eschyle. Dans la mienne, Prométhée doit sa délivrance à la seule clémence de Jupiter.... » Ce qu'au vers 796 Io dit à Prométhée : « Et qui te délivrera, malgré Jupiter? » ne prouve nullement que cette délivrance ait été représentée par Eschyle comme indépendante de la volonté de Jupiter. C'est Io qui parle, et avec l'expression du doute; ce n'est pas Prométhée, qui seul connaît l'avenir, et dont les paroles pourraient seules conduire à la conclusion qu'on a tirée mal à propos (Canter., *Nov. Lect.*, II, 19; Butler, etc.) de celles d'Io.
4. Butler suppose que Prométhée, délivré par Hercule, sans l'aveu de Jupiter (voyez la note précédente), obtenait, au prix de cette révélation, qu'il consentît à sa liberté; Welcker, que, par l'intermédiaire de Mercure, il s'était déjà mis d'accord avec Jupiter, avant l'arrivée d'Hercule.
5. V. 533, 793, 944 sqq. — 6. *Isthm.*, VIII, 67. — 7. *Dial. deor.*, I, Prometh.

liastes[1], enfin d'Apollonius de Rhodes[2], d'Ovide[3], de quelques auteurs même de la décadence grecque, chez qui se retrouve la trace précieuse encore des antiques traditions mythologiques[4]. Voici ce qui résulte, avec quelques variantes sans importance, de leurs divers témoignages : Jupiter, qui avait renversé du trône son père Saturne, était condamné, par un secret arrêt de la destinée, à éprouver le même sort de la part du fils qu'il pourrait avoir de Thétis. Instruit, par la déesse prophétique Thémis, du danger de l'union qu'il méditait, il y renonça prudemment; ainsi fit Neptune, son rival, que regardait aussi l'oracle; Thétis fut, un peu malgré elle[5], donnée à un simple mortel, petit-fils de Jupiter, il est vrai, Pélée, et d'eux naquit, non pas un prétendant à l'empire du ciel ou de la mer, mais seulement le plus grand des héros. Cette légende mythologique, Eschyle, dans sa troisième tragédie, l'avait rattachée à sa fable, en substituant à Thémis Prométhée, né, selon lui[6], de cette déesse, et mis par sa mère dans la confidence des secrets de l'avenir. Elle explique, disons-le en passant, pourquoi, dans un poëme célèbre, les Noces de Thétis et de Pélée, Catulle, ou le poëte grec qu'il a suivi, fait assister à des fêtes nuptiales auxquelles assurément il avait bien le droit d'être invité, avec Jupiter lui-même, Prométhée, délivré, en récompense de ses bons avis, de sa captivité et de son supplice, mais portant encore, soit la cicatrice, soit, pour sauver l'honneur du maître des dieux, dont la parole devait rester irrévocable, au moins en apparence, l'image emblématique de ses chaînes, un lien, une couronne faite, tradition athénienne, d'une branche d'olivier[7] ou d'une branche de saule[8], un anneau

1. Schol., v. 174 sq. — 2. *Argonaut.*, IV, 801. — 3. *Metam.*, XI, 224. — 4. Nonnus, *Dionys.*, XXXIII, 356; Quint., *Posthomeric.*, V, 338. Cf. Apollod., *Bibl.*, II, v, 12; Hygin., *Fab.*, LIV; *Poet. astron.*, XV, Sagitta; Serv. ad Virg. *Bucol.* VI, 42, etc. — 5. Voy. Hom., *Iliad*, XVIII, 431 sqq.; XXXIV, 58 sqq.
6. Hésiode (*Theog.*, 508) le fait naître de l'Océanide Climène; Lycophron (*Cassandr.*, 1283), Apollodore (*Biblioth.*, I, 2) de l'Océanide Asia.
7. Apollod., *Biblioth.*, II, v, 11, 12. — 8. Athen., *Deipn.*, XV.

de fer[1], avec un fragment de la pierre du Caucase[2], la plus ancienne des bagues :

> Extenuata gerens veteris vestigia pœnæ[3].

Cette réconciliation de Jupiter avec Prométhée, qui, à la fin de la trilogie, guérissait en quelque sorte les blessures faites par le poëte à la sensibilité, à la pitié des spectateurs, avait été précédée et comme annoncée par une autre que nous permettent de deviner les premières paroles du fragment précédemment cité :

> Titanum soboles, socia nostri sanguinis,
> Generata Cœlo....

Elles désignent, selon l'opinion générale et les témoignages antiques[4], les Titans[5], qui sont venus visiter et consoler leur infortuné parent, et ne l'ont pu que si, contrairement à ce qu'on voit ailleurs, par exemple chez Homère[6], Jupiter, affermi sur son trône et ramené à la clémence par la sécurité, les a auparavant retirés de la prison du Tartare. Leur délivrance est un fait mythologique auquel le poëte semble se référer dans un autre ouvrage[7], que mentionne expressément Pindare[8], ce sublime commentateur de la poésie contemporaine d'Eschyle, qu'on a de plus conclu[9] du passage[10] où Hésiode représente Saturne régnant sur les héros du

1. Plin., *Hist. nat.*, XXXIII, 4. — 2. *Id.*, *ibid.*, XXXVII, 1; Hygin., *Poet. astron.*, XV, Sagitta; Serv. ad Virg., *Bucol.*, VI, 42; Isid., *Origin.*, XVI, 6, etc. — 3. Catull., *Carm.*, LXIV, 296. Welcker a été, je crois, plus loin qu'il n'est permis, quand il a supposé (*Trilog.*) que le *Prométhée délivré* se terminait par les noces de Thétis et de Pélée. — 4. Entre autres d'Arrien, *Peripl. Pont. Euxin.*

5. Au nombre de douze, qui correspondent aux douze grandes divinités de l'Olympe, et, par une distribution du chœur fort insolite dans la tragédie, se subdivisent en six dieux et six déesses titaniques ; telle est l'opinion de Welcker (*Trilog.*), censurée, sans nom d'auteur, par God. Hermann (*de Æschyl. Prometh. solut.*; *Opusc.*, t. IV, p. 265).

6. *Iliad.*, VIII, 479; XIV, 273 sqq.; *Hymn. in Apoll.*, 335 sqq — 7. *Eumen.*, 637. — 8. *Pyth.*, IV, 518. — 9. Welcker, *Trilog.*, p. 38; Klausen, *Theolog. Æschyl.*, p. 43, 152. — 10. *Op. et Dies*, 169.

quatrième âge, aux îles Fortunées. C'est des îles Fortunées qu'a dû les amener jusqu'au Caucase un long voyage, sujet d'un récit probablement fort long aussi, par lequel s'ouvrait la pièce[1], et dont des ouvrages de géographie nous ont conservé quelque chose[2]. Des citations du même genre[3] nous donnent, d'autre part, une partie de l'itinéraire prescrit par Prométhée à Hercule, à ce « cher fils d'un père ennemi[4] », pour se rendre, comme le veulent les destins, du Caucase au séjour des Hespérides. Là se trouve un détail particulièrement curieux pour nous, l'explication fabuleuse des cailloux qui couvrent encore aujourd'hui, dans un de nos départements méridionaux, la plaine de la Crau. Ils sont là depuis le jour où une pluie de pierres, tombée des cieux par l'ordre de Jupiter, vint fort à propos fournir de nouvelles armes à Hercule, qui avait épuisé, sur les Ligures, les flèches de son carquois[5]. On voit que, par une sorte de symétrie[6], aux voyages d'Io, si complaisamment retracés dans le *Prométhée enchaîné*, répondaient, dans le

1. God. Hermann, *ibid.*, p. 266. — 2. Arrien, *Peripl. Pont. Euxin.*; Strab., I. Cf. Procop., *Hist. Goth*, IV, 6.

3. Strab., I, IV; Dion. Halic., *Ant. rom.*, I, 41; Galen., *Morb. epidem.*, VI; Steph. Byzant., v. Ἄβιοι, schol. Apoll. Rhod., IV, 284, etc. Voyez, sur ces passages et les précédents, les savantes explications de God. Hermann, *ibid.*, p. 265 et suiv. ; voyez aussi la collection systématique qu'en donne Bellmann, *de Æschyl. Ternion. Prometh.*, p. 271 sqq. Cf. E. A. J. Ahrens, *ibid.*

4. Vers du *Prométhée délivré*, cité par Plutarque, *Vit. Pomp.*, 1.

5. Cf. Hygin., *Astr. Poet.*, III ; Engonasin.

6. Cette symétrie s'étendait à presque tous les détails principaux des deux compositions. On y voyait le dieu toujours également captif; consolé, là par les Océanides, ici par les Titans; visité tout à l'heure par l'errante Io, maintenant par Hercule, ce héros voyageur; remplissant l'un et l'autre ouvrage du récit de ses bienfaits envers les hommes, de ses plaintes, de ses menaces contre Jupiter, seulement foudroyé dans le premier et délivré dans le second. Une telle ressemblance, une telle identité de conception, Eschyle les avait-il recherchées à dessein, pour se donner le mérite d'en triompher par la variété de l'exécution? C'était l'opinion de God. Hermann dans sa dissertation *de Composit. tetralog., tragic.*; *Opusc.*, t. II, p. 316. Depuis (*de Æschyl. Prometh. solut.*; *Opusc.*, t. IV, p. 261), il y a trouvé son argument le plus spécieux contre la réunion, dans une trilogie, et avec la continuité de la représentation, des deux tragédies.

Prométhée délivré, les voyages d'Hercule, et que l'une comme l'autre scène offrait un intérêt cherché assez loin de l'esprit du drame, un intérêt emprunté à la géographie[1]. En revanche, le *Prométhée délivré* a fourni à des poëmes qu'on peut qualifier de géographiques, d'intéressants épisodes. Quand les héros chantés par Apollonius[2] approchent des extrémités du Pont-Euxin, ils voient s'élever à l'horizon les sommets du Caucase; au-dessus de leur vaisseau, que son vol ébranle, passe un aigle monstrueux; ensuite, des cris plaintifs font retentir les airs, et bientôt repasse l'oiseau terrible, repu de la chair et du sang de Prométhée. Parvenus aux mêmes lieux, les Argonautes de Valérius Flaccus[3] sont frappés d'autres spectacles : c'est une grande ombre, celle d'un oiseau blessé, dégouttant de sang, mourant au sein des nues, qui tout à coup leur cache le jour; c'est le Caucase qui semble secouer ses neiges et ses forêts et s'écrouler à grand bruit; en ce moment même, Hercule, leur compagnon, depuis quelque temps séparé d'eux, et dont ils ne se croient pas si près, vient de percer de ses flèches le bourreau de Prométhée, et d'arracher, de briser, avec le rocher, la chaîne du Titan.

La légende de Prométhée, c'était un de ses mérites dramatiques, en même temps qu'elle se rattachait, par une de ses extrémités, à l'origine même des choses, atteignait, par l'autre, à ces aventures, à ces noms de l'âge héroïque, éternel entretien de la scène grecque; elle conduisait l'imagination, nous l'avons vu, jusqu'au berceau d'Achille, jusqu'aux travaux d'Hercule; elle se mêlait à la merveilleuse histoire de Jason. Le Caucase n'était pas loin de la Colchide. Du sang de Prométhée, tombé sur les sommets de cette montagne, les poëtes grecs et latins font naître une plante aux sucs puis-

1. On peut faire la même remarque sur quelques-uns des fragments du *Glaucus dieu marin;* nous l'avons déjà faite, p. 237, au sujet d'un passage des *Perses*.
2. *Argonaut.*, II, 1247 sqq. — 3. *Argonaut.*, V, 155 sqq.

sants[1], que Médée, instruite par Hécate, y vient chercher, pour l'employer à ses charmes. Quand elle en coupe la tige, le tranchant de la faucille magique se fait sentir, disent-ils, aux chairs du Titan et ajoute à ses tortures. Ces imaginations ont pu venir à Apollonius[2], à Valérius Flaccus[3], à Sénèque[4], de la tragédie grecque; par exemple, d'une pièce sur la conquête de la Toison d'Or, intitulée *les Femmes de la Colchide*, et où Sophocle, qui avait peut-être traité, dans un ouvrage spécial[5], le sujet de Prométhée, l'avait introduit comme épisode[6]. Ce sujet avait-il aussi exercé le génie d'Euripide? On l'a affirmé[7], mais contrairement à ce que dit, en termes exprès, l'argument grec de la pièce d'Eschyle, et je ne vois rien dont on le puisse inférer, sinon peut-être ce début du Jupiter tragique de Lucien, où le roi des dieux, qui parle par ïambes, et sait, lui dit-on, son Euripide, apostrophe avec Prométhée les détestables arts qu'il a enseignés aux mortels. Rien ne serait du reste plus naturel; car, outre son intérêt humain, si on peut ainsi parler, outre son intérêt grec, le sujet en offrait un autre tout athénien. Le bourg de Colone était en partie consacré à Prométhée[8]; dans l'Académie s'élevait son autel, point de départ de cette course solennelle souvent rappelée métaphoriquement par les poëtes[9], où, en mémoire du présent fait aux hommes par le Titan, les concurrents se disputaient à qui porterait un flambeau allumé jusqu'à la ville, et, quand

1. Num me deus obruit, an quæ (aliqua)
Lecta Prometheis dividit (nos) herba jugis?
(Propert., *Eleg.*, I, XII, 10.)

2. *Argonaut.*, III, 851 sqq. — 3. VIII, 355 sqq. — 4. *Med.*, 708. Cf. 821.

5. Schol. Pindar., *Pyth.*, V, 35. Peut-être cependant, comme l'a soupçonnné Bœckh, *Græc. trag. princip.*, IX, une erreur de copiste a-t-elle substitué, dans ce témoignage, le nom de Sophocle à celui d'Eschyle.

6. Argum. *Prometh.* Æschyl. Voyez, sur les fragments de cette tragédie et le plan auquel on les peut rapporter, E. A. J. Arhens, *Sophocl. fragm.*, éd. F. Didot, p. 324 et suiv.

7. Lebeau jeune, *Mém. de l'Acad. des inscript.*, t. XXXV, p. 450 et suiv.; M. Edgar Quinet, Préf. de son *Prométhée*. — 8. Sophocl., *Œdip. Col.*, 55, schol. — 9. Æschyl., *Agam.*, 307; Lucret., *de Nat. rer.*, II, 78; Pers., *Sat.*, VI, 61, etc.

ils étaient fatigués, le passaient à d'autres plus frais ou plus agiles[1]. Un fragment de Ménandre[2] nous parle des nombreux tableaux qui représentaient, à Athènes, le supplice de Prométhée, et parmi lesquels, sans doute, il faut compter, bien que Pline n'en ait rien dit, celui de Parrhasius, qui a donné lieu, de la part des déclamateurs, à une étrange histoire, racontée depuis de Michel-Ange[3]. Dans les Oiseaux d'Aristophane, le personnage qui vient de l'Olympe donner aux habitants de Néphélococcygie des conseils secrets contre les dieux leurs rivaux, et qui se présente si mystérieusement, caché, sous un parasol, aux regards de Jupiter, et la tête voilée, n'a pas plutôt laissé voir son visage, que le fondateur de la ville nouvelle, l'Athénien Pisthéthérus, le reconnaît, et sans explication le salue familièrement de ces mots : « Ah! mon cher Prométhée[4]! » Un dieu qui représentait l'activité de l'esprit, l'industrie humaine, la culture sociale, la civilisation, devait être, on le conçoit, populaire chez les Athéniens, le bienvenu sur leur théâtre ou tragique ou même comique.

Il s'est montré depuis, avec tant d'autres personnages de la tragédie grecque, sur la scène latine, dans la rude et énergique imitation faite du chef-d'œuvre d'Eschyle par le vieil Attius, et que Cicéron, je le soupçonne et l'ai déjà dit, a en partie refaite ou complétée. Quelques vers, qui se rapportent évidemment à la captivité et aux souf-

1. Aristoph., *Ran.*, 131, schol., 1100; Menandr., *Fragm. incert.*, VI, 3 (Cf. Lucian., *Amor.*, XLIII); Plat., *Legg.*, VI; *de Republ.*, I (Cf. V. Cousin, trad., t. IX, p. 3, not. p. 332); Pausan., *Att.*, XXX; *Rhet. ad Herenn.*, IV, 46; Hyg., *Astron. poet.*, II, Sagitta, etc. Cf. Meurs., *Græc. feriat.*; Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis*, XXIV. — 2. *Ibid.*

3. Voyez chez Sénèque (*Controv.*, V, 34) divers exercices de rhétorique sous ce titre : *Parrhasii Prometheus*. Ce sont des plaidoyers contre le peintre qu'on supposait avoir acheté de Philippe un prisonnier olynthien, l'avoir fait perir à ses yeux dans les tourments, pour exprimer au naturel, d'après ce modèle, les souffrances de Prométhée, et, souillé d'un tel crime, n'avoir pas craint d'orner de son tableau le temple de Minerve. Il n'y a probablement de vrai dans tout cela que l'existence d'un Prométhée de Parrhasius, placé dans le temple de Minerve.

4. *Av.*, 1490.

frances du Titan, nous sont donnés par le grammairien Nonius, comme extraits par lui d'un *Prométhée* de Varron. Un autre, d'une intention à peu près pareille, est rapporté par Sénèque[1] à un *Prométhée* de Mécène. Mais ces deux ouvrages étaient-ils des tragédies? Cela est fort douteux. Une tragédie eût probablement effrayé la paresse de Mécène, et, quant au laborieux et savant polygraphe Varron, si c'est bien de lui qu'a parlé Nonius, le *Prométhée* qu'on lui attribue pourrait bien n'avoir été qu'un traité mythologique mêlé de vers traduits par lui du grec, ou empruntés à des traducteurs, des imitateurs latins, Attius par exemple, ou plutôt quelqu'une de ces satires dont, ainsi que plus tard Lucien, il empruntait volontiers le cadre à des souvenirs de la tragédie grecque[2]. Il est bien vrai, et je ne crois pas que cela ait été dit, qu'on pourrait, sans trop d'invraisemblance, malgré les formes surannées du style, faire honneur de ce *Prométhée* à un tragique du nom de Varron, fort vanté par Martial[3], et, poussant à bout la conjecture, supposer que le poëte fait allusion à cet ouvrage de son ami, quand, dans une autre épigramme où il célèbre bassement les atroces spectacles étalés aux yeux des Romains par Do-

1. *Epist.*, XIX.

2. C'est le sentiment de Fr. Œhler, *M. Terent. Varr. Sat. Menipp. reliq.*, Lips., 1844, p. 196 et suiv. Là, sous le n° LXXXIV, et le titre *Prometheus liber*, sont réunis et expliqués les fragments dont il s'agit. Ch. Labitte en a traduit quelque chose dans un article sur *Varron et ses Ménippées* (*Revue des Deux-Mondes*, août 1845); voyez *Études littéraires* du même, t. I, p. 104 :

Sum ut superius cortex aut cacumina
Morientum in querqueto arborum aritudine.
Mortalis nemo exaudit, sed late incolens
Scytharum inhospitalis campis vastitas.
Levis mens nunquam somnurnas imagines
Adfatur, non umbrantur somno pupulæ.

« Je suis comme l'écorce du haut des arbres, comme les sommets des chênes morts de sécheresse dans la chênaie. Je ne suis entendu d'aucun mortel, mais seulement de ces champs inhospitaliers de la Scythie, dont les plaines au loin s'étendent immenses. Jamais mon âme inquiète ne converse avec les apparitions des songes; jamais l'ombre du sommeil ne descend sur mes paupières. »

3. *Epigr.*, V, 30.

mitien, il compare au supplice fabuleux du Caucase le supplice trop réel qui ensanglanta la scène latine, quand on y vit un condamné jouer au naturel, dans un mime, le rôle du brigand Lauréolus, attaché à une croix, et expirer en plein théâtre, déchiré par un ours[1]. Cette espèce de drame, bien digne au reste de ses barbares ordonnateurs et de son lâche public, qui cherchait ses effets dans d'affreuses réalités, et par exemple, nous l'apprenons encore des éloges de Martial[2], faisait une autre fois déchirer également par un ours, non plus Lauréolus, mais Icare, un véritable Icare, tombé tout fracassé, tout sanglant, sur la scène, ce drame abominable se fût heureusement inspiré, pour varier son répertoire d'exécutions tragiques, des tortures de Prométhée, et je ne voudrais pas répondre qu'il ne l'ait pas fait. Nous rencontrons encore, chez le mythologue Fulgentius[3], la mention d'un *Prométhée* de Tibérianus, peut-être ce C. Junius Tibérianus, qui, au IIIe et au IVe siècle de notre ère, sous Probus, sous Carus, et ses fils, sous Dioclétien, fut honoré de hautes dignités, protégea et cultiva lui-même les lettres, et dans lequel on a cru retrouver le patron illustre et généreux, célébré par le poëte bucolique Calpurnius, sous le nom de Mélibée[4]. Mais était-ce bien une tragédie que le *Prométhée* de Tibérianus? Pas plus peut-être que celui de Mécène, que celui de Varron. On doit regretter d'avoir si peu de détails, au moins sur la nature, sur le caractère de ces ouvrages. Il serait intéressant de savoir si le vieux mythe grec de Prométhée a pu préoccuper assez l'imagination des Romains pour être de temps à autre reproduit sur leur théâtre, s'il l'a été avec les additions, les changements qu'il avait reçus depuis Eschyle de la philosophie[5], des arts[6], de la poésie[7],

1. Mart., *de Spectacul.*, VII. — 2. *Ibid.*, VIII. Cf. Suet., *Ner.*, XII. — 3. *Mythol.*, III, 7. — 4. Wernsdorf, *Poet. lat. min.*, de T. Calpurnio.

5. Plat., *Protagor. Gorg.* Cf. Æsop., *Fab.* CCLXXIV, éd. Coray; Themist., *Orat.*, XXXI. — 6. Pausan., *Phoc.*, IV; Menandr., *Fragm. incert.*, VI; Lucian., *Amor.*, XLIII; *de Saltat.*, XXXVIII, etc. Voyez les *Religions de l'antiquité*, de M. Guigniaut, t. IV, aux passages cités plus haut, p. 255.

7. Menandr., *ibid.*; Philem., *Fragm. incert.*, III; Callimach., *Fragm.*

et dont la principale avait fait de Prométhée, non plus seulement le défenseur, le bienfaiteur, mais le créateur de la race humaine[1].

Le Prométhée antique reparaît de temps à autre et en divers lieux, dans l'histoire de la poésie moderne, qui tantôt s'inspire, pour de nouveaux sujets, de l'énergie passionnée dont Eschyle avait empreint ses discours; tantôt travaille sur la fable elle-même, telle que ses divers remaniements l'avaient faite, s'appliquant à l'interpréter, à la continuer, à la compléter; y cherchant l'expression symbolique de spéculations hardies sur la nature de l'âme, la marche de l'humanité, l'histoire des révolutions religieuses, l'avenir des sociétés et des cultes.

En Espagne, c'est Calderon, qui, par les allégories subtiles et les complications bizarres de sa *Statue de Prométhée*[2], exprime, à ce qu'il semble, car son œuvre est une énigme, la lutte des éléments contradictoires de notre être, la guerre intestine de l'intelligence et des sens.

En Angleterre, c'est Milton, qui emprunte au Titan d'Eschyle quelques-uns des traits dont il a peint l'indomptable orgueil de son archange tombé[3], ou les nobles douleurs de ce héros hébreu[4], sous le personnage duquel il s'est représenté lui-même, « captif, pauvre, aveugle, et jouet de ses ennemis[5] »; c'est Byron, qui, lecteur assidu, admirateur enthousiaste du *Prométhée enchaîné*, non-

XXXIII; Hor., *Od.*, I, XVI, 13; Ovid., *Metam.*, I, 82; Phædr., *Fabul nov.*, IV; Juven., *Sat.*, IV, 133; VI, 13; XIV, 35, etc.

1. Apollod., *Biblioth.*, I, 7; Hygin., *Fab.*, CXLII; Phornut., *de Nat. deor.*, XVIII; Fulgent., *Myth.*, II, 9; Serv. ad Virg., *Bucol.*, VI, 42; Lucian., *Prometh.* sive *Caucas.*, *Dialog. Deor.*, I, etc.; August., *de Civ. Dei*, XVIII, 8, etc. Peut-être cependant, on l'a pensé, la tradition poétique qui attribuait à Prométhée la création de l'homme, remontait-elle jusqu'à la pièce où un contemporain d'Eschyle, Epicharme, avait lié les deux fables rappelées par ce titre : *Prométhée et Pyrrha* (Athen., *Deipn.*, III). Dans un vers du Προμηθεὺς πυρφόρος, conservé par Proclus (voyez E. A. J. Ahrens, *ibid.*, p. 189). Prométhée est présenté comme ayant formé Pandore, ouvrage de Vulcain selon Hésiode, *Trav. et J.*, v. 60 et suiv.

2. *La Estatuta de Prometheo.* — 3. Voyez J. Tate, notes citées par Butler. — 4. *Samson Agoniste.* — 5. M. Villemain, *Mélanges; Essai historique sur Milton.*

seulement en tire cette belle pièce de ses Mélanges où il le représente comme le sublime emblème de l'homme aux prises avec la destinée, et, dans cette lutte inégale, triomphant par son courage de l'inexorable puissance qui l'écrase; mais encore y trouve, de son aveu[1], le modèle de son Manfred et de tous ces héros de l'orgueil humain, en révolte contre la providence divine, auxquels sa poésie désespérée a prêté, avec une si fière attitude, de si éloquents blasphèmes; c'est Shelley, enfin, ami de Byron et poëte de son école impie, qui, dans les quatre actes d'un nouveau *Prométhée*, refaisant, à sa manière, avec un singulier mélange d'images éclatantes et d'abstractions métaphysiques, la trilogie du vieux poëte grec, y montre son héros délivré par la victoire de Démogorgon sur Jupiter; en d'autres termes, l'homme affranchi des liens de la croyance religieuse par une foi nouvelle, la foi à l'aveugle puissance de la nature, la doctrine du panthéisme.

En Allemagne, c'est Gœthe, qui, dans l'ébauche hardie d'un *Prométhée* resté inachevé avec beaucoup d'autres projets de sa jeunesse, et dont l'énergique familiarité semble avoir dû procéder à la fois d'Eschyle et de Lucien[2]; Falk, qui, dans une pièce du même titre[3], par laquelle il se reposa de ses satires, renouvellent, l'un et l'autre, comme les poëtes anglais, en le mêlant d'idées modernes et personnelles, sur l'homme, la nature, la Divinité, le plus antique des sujets fabuleux.

Le héros d'Eschyle n'avait encore été chez nous qu'un personnage d'opéra, le fade amant de sa statue dans la Pandore de Voltaire, l'insignifiante expression de Voltaire lui-même et de la philosophie du XVIIIe siècle[4], dans le *Prométhée* de Lefranc de Pompignan, quand, assez

1. Voyez sa correspondance, *Lettres à Murray*.
2. Voyez dans la Notice mise par M. A. Stapfer en tête de la traduction des œuvres dramatiques de Gœthe (Paris, 1821-1825, 1828), l'élégante traduction en vers du début de cet ouvrage, un monologue de Prométhée enchaîné.
3. Tubingue, 1804. — 4. Voyez M. Villemain, *Cours de littérature française*, Tableau du XVIIIe siècle, leçon XIIe.

récemment[1], M. Edgar Quinet l'a remis en scène d'une manière plus sérieuse, dans un grand poëme de forme dramatique, où, s'autorisant du rapprochement fait par quelques écrivains ecclésiastiques entre le supplice de Prométhée et la passion de Jésus-Christ, il a dénoué un drame insoluble, selon lui, pour les anciens, par la chute du paganisme, par l'avénement de la religion chrétienne.

Toutes ces hardies restaurations, et d'autres encore, tentées, avec des succès divers, par la muse moderne[2], sont autant d'hommages rendus à l'impérissable beauté du magnifique débris de l'antiquité qui les a suscitées, et qui a sur elles un grand avantage. L'ouvrage d'Eschyle a été composé en vue du théâtre et sur des traditions reçues : de là des formes plus distinctes, plus arrêtées, sur lesquelles l'imagination a plus de prise; de là, dans un sujet fantastique, une réalité de situations, de passions, propre à faire naître les émotions du drame, en même temps que l'esprit est invité à chercher au delà, dans les mystérieuses profondeurs de la fable, le secret vainement promis, imparfaitement révélé, de la destinée humaine. C'est de cette inégale satisfaction donnée à deux sortes fort diverses de curiosité, de ce mélange d'une grande clarté poétique avec un demi-jour philosophique et religieux, que résulte surtout, selon moi, la supériorité du *Prométhée* d'Eschyle sur tous ceux qui l'ont suivi, et son immortel attrait.

1. *Prométhée*, par Edgar Quinet, Paris, 1838.
2. On peut citer comme ayant, dans ces dernières années, rappelé, complété, expliqué, avec imagination et poésie, mais non sans quelque obscurité inhérente au sujet, le vieux mythe de Prométhée, M. Th. Lodin de Lalaire, dans la troisième pièce de son recueil de poésies, *Les Victimes* (Dijon et Paris, 1838); M. V. de Laprade, dans quelques vers du deuxième livre de sa *Psyché* (Paris, 1841); M. L. de Senneville, dans le drame qu'il a intitulé, d'après le titre de la tragédie perdue d'Eschyle, *Prométhée délivré* (Paris, 1844).

CHAPITRE CINQUIÈME.

Agamemnon.

Je ne craindrai pas de montrer d'abord à quel point Eschyle diffère de tous les poëtes dramatiques qui l'ont suivi, en rapprochant de son *Agamemnon*, à défaut de la *Clytemnestre* de Sophocle et de l'*Agamemnon* d'Ion, dont nous ne connaissons que les titres[1], à défaut des imitations qu'en avaient faites, pour la scène latine, soit en les reproduisant à part, soit en les mêlant, Livius Andronicus et Attius, peut-être aussi Ennius[2], les ouvrages composés depuis sur le même sujet, à des époques fort diverses, par le Romain Sénèque, l'Anglais Thompson[3], l'Italien Alfieri[4], et enfin par notre compatriote et notre contemporain Lemercier[5]. Ces quatre pièces, dont la

1. Les trois cents vers trouvés par Matthæi dans la bibliothèque d'Augsbourg, et publiés par lui, en 1805, comme un fragment de la *Clytemnestre* de Sophocle, ont été bientôt reconnus, par Struve particulièrement, qui les a réimprimés en 1807, pour ce qu'ils étaient, un exercice scolastique du moyen âge. Voyez, dans les *Opuscules* de God. Hermann, t. Ier, p. 60, l'ironique examen qu'il a fait, vers cette époque, de quelques-uns d'entre eux; voyez aussi dans la Préface de l'édition de Sophocle donnée en 1825 par Boissonade, son spirituel jugement sur ce qu'il appelle « opellæ monstrum, » et qu'il renvoie aux éditions de Sénèque, visiblement imité par l'auteur : « quum Sophocles iste personatus simia sit Senecæ. »

2. Il reste d'un *Égisthe* de Livius Andronicus, d'un *Égisthe*, d'une *Clytemnestre* d'Attius, des vers qui peuvent être rapprochés de certains passages de l'*Agamemnon* d'Eschyle, mais d'autres aussi qui se rapportent assez évidemment à des modèles différents. Quant à Ennius, auteur d'une tragédie des *Euménides*, comment croire qu'il se soit borné à reproduire la pièce finale de l'*Orestie*, capricieusement détachée des deux autres dont elle est inséparable? J'aime mieux croire, bien que le recueil de ses fragments tragiques n'en offre aucune trace, qu'il avait fait aussi son *Agamemnon*, ses *Choéphores*.

3. En 1738. — 4. En 1783.

5. En 1796. Comme l'a fait remarquer, dans une intéressante notice

première n'offre guère qu'une esquisse incohérente et confuse de laquelle se détachent quelques traits hardis de dialogue; dont la seconde ne se distingue que par des inventions de détail assez heureuses, par une exécution élégante et pure, impuissante toutefois à racheter ce qu'il y a de faiblesse et de froideur dans la conception tragique; dont les deux dernières, enfin, consacrées par une longue épreuve de la scène et des succès constants, unissent à l'habile structure de la fable l'énergique peinture de la passion; ces quatre pièces, comme on le voit, de caractères assez distincts, et de mérites bien inégaux, se ressemblent toutes en deux points principaux qui les séparent complétement du chef-d'œuvre d'Eschyle. Ce que j'y remarque d'abord, c'est qu'il y règne un assez

sur Lemercier (voyez *Revue des Deux-Mondes*, février 1840, t. XXI, p. 455), Ch. Labitte, l'auteur de notre *Agamemnon* avait eu en France même d'autres prédécesseurs, mais restés bien obscurs. « Dès 1557, dit-il, un ami de Baïf, Charles Toutain, dans le style de Dubartas, armait Clytemnestre d'un couteau *tue-mari*. En 1561, Duchat donnait encore une libre imitation de Sénèque; et, vingt-huit ans plus tard, Roland Brisset dramatisait de nouveau le crime de l'*efféminé paillard* Égisthe. En cette même année 1589, un écrivain coloré de style, et qui mettait assez peu d'idées sous beaucoup d'ambitieuses images, P. Matthieu, donna aussi une *Clytemnestre*. » « J'indiquerai encore, ajoute-t-il, pour être complet, l'*Agamemnon* du Provençal Arnaud (1642), écrit déjà dans le style sentencieux du XVIIIe siècle, et enfin la rapsodie de Boyer (1680). » On peut lire quelques extraits de Brisset et de Boyer dans l'édition de Sénèque qui fait partie de la Bibliothèque classique de M. Lemaire. Si Brisset y paraît bien loin de Garnier, Boyer s'y rapproche beaucoup de Pradon. Comme Pradon, aux inventions des anciens il avait ajouté les siennes qui n'étaient pas heureuses, mais le semblaient alors, et caractérisent plaisamment la poétique produite par les doctrines et les exemples de Scudéry. Chez lui, par exemple, Oreste était déjà un jeune homme, amoureux et aimé de Cassandre, et ainsi rival de son père; Agamemnon, de son côté, pour épouser Cassandre, songeait à répudier Clytemnestre. La pièce jouée avec quelque succès le premier jour, sous un nom supposé, tomba le lendemain lorsqu'on en connut l'auteur. Le poëte s'était imprudemment découvert lui-même, Voyant applaudir Racine, il lui avait crié : « Elle est pourtant de Boyer, mons Racine. » En 1780, fut donnée sur la scène française une imitation en vers de l'*Agamemnon* de Thompson. Elle a précédé de seize ans le bel ouvrage où Lemercier, mettant à profit, avec un si heureux éclectisme, ses quatre principaux devanciers, Eschyle, Sénèque, Thompson, Alfieri, a pris possession d'un des plus grands sujets du théâtre tragique.

vif intérêt de curiosité. Les meurtriers d'Agamemnon n'accomplissent pas sans obstacle leur dessein parricide; la victime ne tombe point sans avoir été avertie de son funeste sort par quelques indices, quelques révélations, sans se débattre contre ses assassins et les faire trembler à son tour; il s'engage, entre les personnages de ce terrible drame, une lutte active et prolongée, dont on suit, avec une anxiété douloureuse, les vicissitudes. A cet intérêt d'attente et de surprise que produit l'artifice de l'intrigue, se joint l'intérêt plus profond et plus puissant qui naît du développement des passions et des caractères. Quelle étrange et triste révélation nous voyons sortir de ces scènes affreuses, dont le souvenir est sans doute encore présent à ceux qui les ont vues si vivement reproduites sur notre scène tragique, de ces scènes où les amants adultères conspirent ensemble le plus noir des forfaits, et où éclatent, dans un dialogue expressif, les sentiments les plus tumultueux et les plus forcenés du cœur humain, l'amour, la jalousie, la vengeance, l'audace, la crainte, le remords. Je ne parle point des tableaux épisodiques qui ajoutent tant de prix à ces beaux ouvrages, mais qu'il n'est point de mon sujet de rappeler ici avec détail; de cette Électre si pure et si tendre, qu'a placée Alfieri entre une mère criminelle et un père indignement trahi, comme un pieux médiateur qui peut les rapprocher, les réunir, prévenir par l'ascendant de ses vertueuses et douces paroles le crime qui se prépare et qu'elle pressent; de cette Cassandre dont Eschyle, Sénèque et Thompson ont fourni à Lemercier les traits les plus frappants, mais qui est devenue, ce qu'elle n'avait pas encore été, un des personnages les plus agissants, les plus attachants de son drame; du rôle d'Oreste enfin, si heureusement conçu par le poëte anglais, et que l'auteur français a si habilement imité, de cet enfant dont l'innocence naïve forme un contraste touchant avec les passions et les forfaits qui ensanglantent son berceau, dont la présence éveille le remords vengeur dans le cœur d'une épouse dénaturée, et fait pressentir au spectateur

fatigué, révolté par l'image du crime audacieux et triomphant, l'horrible expiation qui doit bientôt punir un si grand attentat, par un attentat plus grand[1]. Je passe rapidement sur toutes ces beautés, vraiment tragiques, qui mériteraient un plus long commentaire; je ne m'attache qu'à marquer, dans ces ouvrages, ce qui les distingue entièrement de celui d'Eschyle, ce double intérêt qu'ils excitent, à un si haut degré, par la conduite de l'action et la peinture des caractères[2]. Quoi donc! la pièce grecque n'offre-t-elle ni action ni caractères? et s'il en est ainsi, que peut-il lui rester? Assez pour que les productions que je viens de rappeler n'en aient point surpassé, et, j'ose dire, égalé la sombre et sublime beauté.

Une différence toute matérielle rend sensible aux yeux le contraste que je veux faire remarquer : tous ceux qui, depuis Eschyle, ont traité le sujet d'Agamemnon, ont placé la scène dans l'intérieur même du palais où le crime se prépare et s'accomplit; ils nous ont mis par là dans l'intime confidence des assassins, et nous ont fait assister, autant que le permettaient les lois de l'art, à l'acte exécrable qu'ils exécutent. Eschyle nous arrête à l'entrée de

1. M. V. Hugo, successeur de Lemercier à l'Académie française, a, dans son *Discours de réception*, le 3 juin 1841, ainsi résumé, fort heureusement, les principales beautés de l'*Agamemnon* français : «.... Contemplez surtout Clytemnestre, la pâle et sanglante figure, l'adultère dévouée au parricide, qui regarde à côté d'elle sans les comprendre et, chose terrible, sans en être épouvantée, la captive Cassandre et le petit Oreste, deux êtres faibles en apparence, en réalité formidables! L'avenir parle dans l'un et vit dans l'autre : Cassandre, c'est la menace sous la forme d'une esclave; Oreste, c'est le châtiment sous les traits d'un enfant. »

2. On peut ajouter à ces ouvrages une imitation de l'*Agamemnon* d'Eschyle, qui ouvre l'*Orestie*, tragédie en trois actes et en vers, donnée récemment, en janvier 1856, sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, par M. Alexandre Dumas. L'auteur a cru devoir y introduire, d'après la manière moderne de concevoir le sujet, quelques courtes scènes, où se découvre ce que le poëte grec avait tenu dans l'ombre et fait seulement pressentir, jusqu'au terrible dénoûment, le complot tramé contre la vie d'Agamemnon par Clytemnestre et par Égisthe. Il s'est ainsi sensiblement écarté du modèle, y substituant un mélange un peu équivoque, où disparaît la tragédie *simple*, sans laisser assez de place à ces développements de situations, de sentiments et de caractères qui, après Eschyle et à dater de Sophocle, ont constitué la tragédie *implexe*.

cette demeure fatale et sanglante; nous n'en passons pas le seuil; nous sommes retenus sur la place d'Argos, et nous ne voyons de cet événement tragique, à la représentation duquel nous appelle le poëte, que ce qu'en virent les Argiens, que ce qu'en voient ceux qui tiennent leur place sur la scène, l'arrivée triomphante de leur roi et sa mort imprévue et terrible, comme je l'ai dit d'autres ouvrages, une exposition et un dénoûment. C'est ainsi qu'Eschyle s'interdit ces développements d'intrigue et de passions dans lesquels ses successeurs ont trouvé une source si féconde d'intérêt tragique. Ce n'est pas que la marche de cette action, dont il nous dérobe les ressorts secrets, ne soit quelquefois aperçue; que ces caractères qu'il montre à peine, ne se prononcent cependant par quelques traits énergiques et hardis : mais il s'attache bien peu à faire ressortir cette partie de son tableau; il s'efforce bien plutôt de la voiler, de l'obscurcir; il la rejette au dernier plan dans une ombre mystérieuse. Que met-il donc sur le devant de la scène, à la place de ces acteurs principaux, qui deviennent par une disposition singulière l'accessoire de son œuvre? Le héros de tous ses drames, personnage abstrait et fantastique, que, par un artifice vraiment admirable, il sait rendre sensible et présent, et offrir en quelque sorte sous des traits visibles à l'imagination des spectateurs. Le Destin des anciens, et celui que célèbre Eschyle, ressemblent souvent à l'aveugle hasard; ici, c'est un témoin incorruptible, un juge inexorable qui punit l'orgueil et le crime, selon les lois d'une exacte et terrible rétribution. Fixé dans la demeure des fils de Tantale, cet hôte terrible, ce bourreau domestique, assiste invisible aux crimes de leur race, et les punit de générations en générations par des crimes nouveaux. Le sang d'un fils que, par un exécrable raffinement de haine, un frère a fait boire à son frère; le sang d'une vierge innocente, répandu par un père sur l'autel des dieux indignés, et offert en sacrifice à l'ambition du commandement et de la conquête, demandent depuis longtemps vengeance, et le moment est venu où leur cri doit être

écouté. Agamemnon va tomber du faîte de sa gloire et de sa prospérité, pour satisfaire aux saintes lois de la nature, profanées par son père et par lui. Il ne se prononce pas une seule parole dans la tragédie d'Eschyle qui ne fasse pressentir et attendre cette solennelle et terrible expiation; l'idée du crime et du châtiment, l'idée du rémunérateur inexorable qui attend sa victime pour l'immoler, y est sans cesse rappelée par chaque personnage du drame; elle les poursuit, elle les obsède; elle se mêle malgré eux à la joie de la victoire, à l'ivresse du triomphe; des cris de détresse, de désespoir, de terreur, leur échappent à chaque instant au milieu même des hymnes de fête; un sombre nuage, semblable à celui qui renferme l'orage, qui le précède et qui l'annonce, couvre cette scène lugubre; de tristes pressentiments, des présages sinistres, des révélations affreuses, des prophéties effrayantes y jettent, par intervalles, une sombre lueur, comme des éclairs qui brillent dans la nuit, jusqu'au moment où ce songe fatigant et terrible, rempli de visions si confuses et si redoutables, finit, comme celui que raconte Crébillon, *par un coup de tonnerre*.

Pour juger les productions de l'art, il est d'une nécessité absolue d'entrer dans l'esprit particulier qui a dirigé l'artiste, de se placer avec lui dans le point de vue précis d'où il contemplait son œuvre. C'est ce qu'exprime admirablement Bossuet[1], en cherchant à se rendre compte de la confusion apparente et de la justesse cachée qu'il remarque dans l'ouvrage de l'immortel architecte. Avec cette familiarité hardie qui est un des caractères de son éloquence, il ne craint pas de le comparer à certains tableaux que l'on montre assez ordinairement dans les cabinets des curieux, comme un jeu de la perspective. « La première vue, dit-il, ne vous découvre que des traits informes, et un mélange confus de couleurs, qui semblent être ou l'essai de quelque apprenti, ou le jeu de quelque enfant, plutôt que l'ouvrage d'une main savante. Mais

1. *Sermon sur la Providence.*

aussitôt que celui qui sait le secret vous les fait regarder par un certain endroit, aussitôt toutes les lignes inégales venant à se ramasser d'une certaine façon dans votre vue, toute la confusion se démêle, et vous voyez paraître un visage, avec ses linéaments et ses proportions, où il n'y avait auparavant aucune apparence de forme humaine. » Il en arrive à peu près de même quand on regarde les tragédies d'Eschyle par un certain côté, qui semble être le véritable. Alors disparaît cette incohérence, cette confusion que la plupart des critiques ont cru y apercevoir, parce qu'ils n'avaient point saisi le secret de leur point de vue; alors se développe une ordonnance forte et simple, un grand art de composition. J'insiste particulièrement sur ce mérite, celui qu'on a le plus contesté à notre poëte et à l'ouvrage qui nous occupe. Cette pièce est partout empreinte du caractère de l'unité; une idée unique, l'idée du destin, y est sans cesse reproduite sous des formes toujours nouvelles, toujours plus vives et plus frappantes; un contraste fortement marqué y oppose continuellement au souvenir des crimes de la race d'Atrée l'attente de la vengeance et du châtiment, au triomphe d'Agamemnon la mort qui va l'atteindre; une catastrophe subite et imprévue, quoique vaguement annoncée et confusément pressentie, y succède tout à coup à la lente exposition qui remplit le drame tout entier, et c'est dans ce brusque passage que le poëte a cherché principalement l'effet de son œuvre : voilà son dessein expliqué; il ne reste plus qu'à voir comment il l'a exécuté dans le petit nombre de scènes dont se compose cette tragédie.

Je me sers à dessein du mot de scènes, et je ne crois pas inutile de rappeler que l'usage où l'on est d'appliquer à ces antiques productions, si courtes et si simples, la division presque moderne de nos actes, n'a pas peu contribué à y faire ressortir d'une manière choquante le vide de l'action, la disproportion de certains détails, et surtout, en rompant par des interruptions arbitraires la continuité de la composition, à en rendre à peu près méconnaissables le dessin et l'ordonnance. Que deviendrait la Transfiguration de Raphaël, si, par une division à peu près semblable, on séparait en deux parties distinctes, en deux tableaux, les deux scènes qui la composent, et que réunit, dans la pensée du peintre et dans l'imagination des spectateurs, le lien d'une sublime unité?

C'est de nuit que commence, à peu près comme la tragédie des *Perses*, avec laquelle j'aurai, et quant à l'ordonnance, presque identique dans les deux pièces, et quant aux détails, bien d'autres occasions de la comparer, la tragédie d'*Agamemnon*[1]. La scène représente, ainsi que je l'ai déjà annoncé, la place publique d'Argos et le palais de ses rois. Sur le faîte de cette demeure est un esclave chargé d'attendre le signal de la prise de Troie, et qui, depuis dix ans, s'acquitte vainement de ce pénible soin[2]. Par ordre d'Agamemnon, une suite de fanaux, subitement allumés, devait transporter d'Asie en Europe la nouvelle de la victoire des Grecs, et Clytemnestre a pris ses mesures pour en être à l'instant même informée. Est-ce ennui de l'absence d'un époux, impa-

1. Voyez v. 25.

2. Ce personnage est en partie emprunté à Homère, duquel, au reste, Eschyle s'est fort écarté. Chez Homère, qui a comme rempli son *Odyssée* du bruit lointain de la catastrophe d'Agamemnon, qui en a mêlé les terribles et pathétiques images aux entretiens de l'Olympe (I, 35-41), de la terre (III, 193-198, 234 sqq., 248 sqq., IV, 91 sqq., 524-537) et des enfers (XI, 387-466; XXIV, 20-97), voici comment les choses se passent : Agamemnon avait laissé près de Clytemnestre, pour veiller sur ses mœurs et la rappeler, s'il le fallait, à la vertu, un poëte aux nobles chants; tant qu'il put être écouté de la femme d'Agamemnon, elle ne succomba pas aux criminelles suggestions d'Égisthe; mais quand celui-ci se fut défait de l'importun conseiller, elle consentit à suivre l'amant adultère dans sa maison, celle qu'avait habitée Thyeste. C'est près de cette maison qu'Agamemnon, revenant de Troie, fut conduit par son mauvais destin. Égisthe, qui ne tarda pas à en être informé par un esclave chargé d'épier le retour de celui qu'il avait offensé et dont il redoutait la vengeance, l'attira perfidement chez lui et l'y fit périr dans une embuscade. Le malheureux roi, en expirant, entendit les derniers gémissements de sa captive Cassandre, égorgée à ses côtés par Clytemnestre. L'analyse de la pièce d'Eschyle fera voir suffisamment, sans qu'il soit nécessaire d'y insister ici, ce qu'il a substitué, soit de lui-même, soit d'après d'autres traditions, aux circonstances du récit homérique.

tience de le revoir? n'est-ce pas plutôt la crainte d'être surprise par son retour inopiné? L'esclave semble nous le faire entendre, lorsqu'il parle mystérieusement et à voix basse des désordres secrets de ce palais, qui n'est plus gouverné sagement comme autrefois[1]. Il n'en peut dire plus, sa langue est enchaînée[2]; mais un vague soupçon est déjà excité dans notre esprit par les discours de ce fidèle serviteur, qui exprime ses regrets, ses vœux, ses espérances, la fatigue même de son emploi, avec une naïveté familière[3], pleine de vérité et de charme. Les Grecs savaient attacher par la peinture des personnages même les plus subalternes : c'est un art dont nous avons trop négligé de leur enlever le secret. Que sont, auprès de ces rôles si animés et si vivants, les machines dramatiques que nous nommons des confidents? Je reviens à l'esclave d'Eschyle, qui ne prononce que quelques vers, et offre cependant tout l'intérêt d'un caractère dramatique. Au milieu de ses réflexions et de ses plaintes, il voit tout à coup briller dans l'ombre le signal si longtemps désiré, et il court, plein de joie, en porter la nouvelle à la reine encore endormie.

Alors arrive sur la scène, avec le jour naissant, un chœur de vieillards assez semblables à ceux qui ouvrent la tragédie des *Perses*. Ils sont chargés, en l'absence d'Agamemnon et de ses guerriers, selon les uns, de l'administration de l'État, selon les autres, plus modestement, de la garde de la ville. Les deux opinions peuvent se défendre. Il y a tels vers où on les traite presque en sénat d'Argos[4]; il y en a[5] qui les représentent courbés, il est vrai, sur un bâton, mais armés

1. V. 19. — 2. V. 35. — 3. V. 3, 33, 35.
4. V. 830, 1365. Cf. 859. L'argument tiré par Klausen (*Agamemn.*, Gothæ, 1833) de la délibération qui s'établit entre les personnages du chœur au moment de l'assassinat d'Agamemnon, v. 1319 sqq., ne me paraît guère concluant; cette délibération, on le verra plus loin, n'est nullement celle d'un sénat.
5. V. 75 sqq., 1323, 1623, si toutefois ce dernier vers appartient au rôle du chœur, comme l'ont prétendu en dernier lieu Bothe et Klausen, et non, selon l'opinion de beaucoup d'autres, à celui d'Égisthe.

d'une épée, dont ils veulent défendre leur roi, dont ils menacent ses meurtriers. C'est par leur fonction, quelle qu'elle soit, et non, comme le veut à tort l'argument grec parfois peu exact, par un ordre de la reine empressée de leur communiquer une nouvelle évidemment encore ignorée d'elle, qu'ils sont amenés, à cette heure matinale, près de la porte du palais. La suite fait comprendre qu'ils viennent y saluer le réveil de Clytemnestre. En attendant qu'elle paraisse, ils s'entretiennent tristement de cette longue guerre, dont leur âge avancé ne leur a pas permis de partager les dangers et qui peut être si funeste à ceux qui l'ont entreprise; ils rappellent sans fin, dans des chants d'une sombre énergie, mais en même temps d'une obscurité souvent trop conforme au sujet, d'anciens présages, d'anciens oracles qui semblent, par leurs sinistres annonces, menacer d'un sort malheureux les chefs de l'armée; ils se retracent sous des images touchantes, que n'a point effacées Euripide[1], et dont s'est souvenu Lucrèce[2], avec des traits gracieux[3] qui ressortent parmi tant de détails sinistres, le sacrifice sanglant qui fut le prix du départ, et dont la mémoire habite dans ce palais, peut-être avec la vengeance[4]. Le voile qui couvre les attentats et les complots d'une épouse criminelle se soulève encore à demi, et nos regards pénètrent de nouveau dans cet avenir lugubre et redoutable dont les citoyens d'Argos sont épouvantés. Pendant qu'ils s'occupent ainsi de ces tristes pensées, ils voient l'encens s'allumer sur les autels des dieux, des offrandes reli-

1. *Iphig. Aulid.*, 1522 sqq. — 2. *De Nat. rer.*, I, 85 sqq.
3. Parmi ces traits, il y en a un, v. 235, qui semble établir un rapprochement entre la beauté d'Iphigénie et celle des images de la peinture, πρέπουσα θ' ὡς ἐν γραφαῖς. C'est ainsi qu'un peu plus tard Euripide (*Hecub.*, 558) a parlé de la beauté de Polyxène : «.... Elle saisit sa robe près de l'épaule, et la déchirant jusqu'à la ceinture, elle découvre son sein beau comme celui d'une statue.... μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ', ὡς ἀγάλματος.» (Voyez plus loin, liv. IV, chap. II.) Il y a de cet anachronisme, par lequel les tragiques grecs transportent dans les temps héroïques les arts de leur temps, d'autres exemples encore (voyez Eschyl. *Eumen.*, 50; Eurip., *Hippolyt.*, 1009; *Troad.*, 682, etc).
4. V. 152.

gieuses sortir du palais; et Clytemnestre, qui correspond à certains égards, dans l'ordonnance de la fable, à l'Atossa de la tragédie des *Perses*, vient bientôt elle-même leur apprendre la cause de ces apprêts joyeux.

Dans un discours pompeux et hardi, elle leur dépeint ces feux messagers[1] qui ont rapidement porté, de montagne en montagne et de rivage en rivage[2], la nouvelle prompte et certaine de la prise de Troie par les Grecs[3]. Elle célèbre hautement cette victoire et s'en représente, avec une joie cruelle et pourtant affectée, les sanglantes images. Elle termine par des vœux pour les vainqueurs, ou plutôt elle leur adresse une menace que le chœur ne peut comprendre, mais dont le sens n'échappe pas à la pénétration du spectateur, effrayé de cette révélation inattendue :

« .... S'ils savent respecter les dieux de la ville, de la terre qu'ils ont conquise, s'ils s'abstiennent de violer leurs saintes demeures, ils ne trouveront pas eux-mêmes la mort au sein de la victoire. Puissent-ils, résistant à un désir sacrilége, ne point

1. V. 275. Voyez plus haut, p. 241.

2. Nouvel exemple de ces énumérations géographiques qui plaisaient à Eschyle, comme à son public, et que nous avons déjà remarquées dans *les Suppliantes*, v. 548 sqq.; dans *les Perses*, v. 868 sqq.; dans *Prométhée*, v. 732 sqq., 815 sqq. Voyez plus haut, p. 237, 277, 298.

3. Ce passage d'une belle poésie est-il conforme à la vraisemblance en ce qui concerne la disposition des lieux parcourus par le signal de feu, et l'espace de temps nécessaire à sa transmission? Cette question souvent débattue a été résolue affirmativement par deux membres de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, l'abbé Sallier et Mongez. Voyez dans l'ancien recueil des Mémoires de cette académie, t. XIII, p. 400, et, dans le nouveau, t. V, p. 65. Les deux savants auteurs établissent en même temps, par plus d'un témoignage, l'emploi d'un tel genre de signal chez les anciens, et particulièrement chez les Perses, au temps même d'Eschyle. Apulée, dans son traité *de Mundo*, probablement traduit d'Aristote, expliquant le gouvernement du monde par une comparaison avec celui des rois de Perse, de Cambyse, de Darius, de Xerxès, parle de fanaux entretenus sur les hauteurs dans toutes les parties de leur vaste empire, qui pouvaient leur apporter en un jour la nouvelle de tout ce qu'il leur importait de savoir. « Erant ... specularum incensores assidui. Tum horum per vices incensæ faces ex omnibus regni sublimibus locis in uno die imperatori significabant, quod erat scitu opus. » Avant Eschyle, Théognis, *Sentent.*, v. 549, avait parlé bien poétiquement, de ce feu, « aperçu au loin sur les sommets des montagnes, messager muet, qui court éveiller la guerre. »

laisser égarer leurs désirs au delà des bornes permises! Car, pour revenir dans leur patrie, ils ont à repasser par une longue carrière, et s'ils partaient coupables de quelque offense envers les dieux, peut-être la furie vengeresse de ceux qu'ils ont détruits s'éveillerait-elle pour leur perte[1]. »

Les vieillards s'unissent à la joie que la reine paraît témoigner; ils voient dans le grand événement qu'elle leur annonce et qu'ils lui font redire[2], le juste châtiment du crime de Pâris; ils rappellent cette ancienne aventure dans un chant plein d'une poétique énergie et en même temps de cette grâce que nous nous étonnions tout à l'heure de rencontrer au milieu de si tristes peintures. L'idée d'une puissance fatale, qui punit les joies coupables et la profanation des lois morales, reparaît avec un grand éclat dans cette scène; c'est elle qui anime tout l'ouvrage : elle les conduit à penser que la vengeance des Atrides a été achetée bien cher; qu'ils ont orgueilleusement sacrifié à leur ressentiment le sang le plus précieux de la Grèce; que l'indignation publique pèse sur eux, et qu'ils n'en pourront longtemps supporter le fardeau. Enfin, ils en viennent à douter de cette nouvelle heureuse, qui n'a fait naître dans leur esprit que de si sérieuses et si tristes pensées; ils se repentent d'avoir accordé une foi trop facile à un indice trompeur, et aux discours d'une femme crédule et abusée. Quelle habile succession de sentiments, dans cette scène un peu longue comme tous les chœurs d'Eschyle, obscure comme tous ceux de l'*Agamemnon;* dans cette scène où nous voyons le peuple d'Argos passer, par une gradation naturelle, de la joie à la tristesse, et de la confiance au doute!

Mais les incertitudes vont cesser : Clytemnestre, qui

1. V. 331-340.

2. Expression naturelle de l'incrédulité qui accompagne la joie d'une nouvelle heureuse. On a cité, à ce sujet (Petr. Victorius, *Var. lect.*, XXVII, 4), ce que raconte Tite Live (XXXIII, 32) de ces Grecs si follement dupes de l'hypocrite générosité des Romains, qui, aux jeux olympiques, firent répéter au héraut la proclamation de leur affranchissement, ordonnée par Flamininus

s'était écartée, car on ne peut la supposer présente aux discours que viennent de tenir si librement les vieillards (elle en a tout au plus surpris les dernières paroles, auxquelles elle fait, par la suite, plus d'une allusion amère[1]), Clytemnestre reparaît, annonçant l'arrivée d'un héraut[2] qu'elle a vu venir du rivage et qui accourt avec rapidité, sans doute pour confirmer, par son récit, l'heureuse nouvelle de la victoire et du retour d'Agamemnon. Remarquons, en passant, que le poëte, entraîné par l'idée dominante de son drame, celle du contraste qu'il veut offrir en rapprochant, dans un même tableau, le triomphe éclatant et le trépas déplorable du roi d'Argos, fait arriver en Grèce son messager, et le fait, quelques moments après, arriver lui-même, le lendemain de la chute de Troie[3]. Ce ne peut être oubli, inadvertance, comme on l'a cru quelquefois, même chez les anciens[4]. Il faut voir là un dessein prémédité qui tient à la conception générale de l'ouvrage[5]. Eschyle n'enfreint pas, sans une intention marquée, une des lois qui règlent le plus constamment l'action dramatique des Grecs; mais il la sacrifie, avec toute la liberté du génie, aux beautés qu'il espère produire par cette ordonnance irrégulière et qui

1. V. 477. 575 sq.
2. Taltnybius, selon l'argument grec. Chez Sénèque (*Agam.*, 384), c'est Eurybate, l'autre héraut d'Agamemnon.
3. Cela résulte du vers 272, où Clytemnestre dit en propres termes que Troie a été prise la nuit précédente. Ce vers, comme on l'a remarqué, réfute l'explication, du reste ingénieuse, de l'abbé d'Aubignac, qui, pour accorder l'action de cette pièce avec sa chère unité de temps, faisait de la première scène un prologue, et séparait ainsi, par un intervalle indéterminé, la nouvelle de la victoire et l'arrivée du vainqueur. Il ré; ond aussi à d'autres apologies par lesquelles Blomfield a vainement cherché à sauver la régularité de l'ouvrage.
4. Schol. ad v. 488. Un commentateur moderne, Potter, approuvé par Butler, excuse bien subtilement Eschyle en attribuant cette prompte arrivée à l'intervention merveilleuse du dieu que le poëte, dans un de ses récits, v. 648, place au gouvernail du vaisseau d'Agamemnon.
5. Corneille semble en juger ainsi lorsque, dans son *Discours des trois unités*, réclamant, mais bien discrètement, contre la *contrainte* imposée par la règle de l'*unité de jour*, et remarquant qu'elle *a forcé quelques-uns de nos anciens d'aller jusqu'à l'impossible*, il cite comme exemple, avec *les Suppliantes* d'Euripide, l'*Agamemnon* d'Eschyle.

l'absoudront de son audace. Un critique étranger[1] a pu dire, avec vérité, que le poëte « use ici de sa puissance surnaturelle, en faisant voler, vers son but terrible, les heures trop lentes dans leur cours. »

Le héraut, à son entrée sur la scène, salue cette terre de la patrie, qu'il n'espérait plus revoir. Ses premières paroles sont données, avec cette vérité exquise que les Grecs savaient si bien saisir, à la joie toute personnelle de son propre retour. Il annonce ensuite le succès qui vient de couronner la difficile et pénible entreprise des Grecs[2]. Mais, malgré la magnificence et l'emphase de ses paroles, le souvenir douloureux du passé se mêle, en dépit de lui, à cet enthousiasme, pour ainsi dire officiel, auquel l'oblige le devoir de sa charge. Un dialogue tendre et touchant s'engage entre lui et le chœur[3]; ils se rappellent avec une émotion toujours croissante les fatigues et les dangers de cette navigation lointaine, de ce long siége, les inquiétudes et les ennuis de l'attente où ils ont mutuellement consumé tant d'années. La reine met fin à ces confidences pathétiques, en renvoyant le héraut vers Agamemnon pour presser son retour. Elle s'exprime d'une manière remarquable. A travers les protestations fastueuses de sa fidélité et de son amour, on s'aperçoit que l'unique soin qui la préoccupe est d'attirer sa victime dans le piége fatal qu'elle lui a préparé.

Resté seul avec le chœur, le héraut se trouve amené, par les questions qu'on lui adresse, à une bien triste révélation. Il se plaint qu'on le force à profaner un jour heureux par de funestes récits; mais enfin il ne peut ca-

1. W. Schlegel.
2. Quelques vers conservés de l'*Égisthe* de Livius Andronicus (voyez plus haut, page 306) semblent avoir fait partie d'une scène analogue à celle-ci; ce passage particulièrement, sur l'incendie de Troie et le partage de ses dépouilles :

Nam ut Pergama
Accensa et præda per participes æquiter
Partita est....

3. Et non pas la reine, comme le supposent sans vraisemblance un certain nombre d'éditions.

cher, ce qu'on n'ignorerait pas longtemps, les malheurs qui ont assailli les Grecs à leur retour, leurs naufrages multipliés, la dispersion de leur flotte, la disparition de Ménélas, dont on n'a point de nouvelles[1]. Le chœur éclate en plaintes douloureuses; il maudit dans des chants admirables par le mélange de force et de grâce que nous avons déjà loué plus d'une fois, cette Hélène dont la fatale beauté a *perdu*[2] son époux, son ravisseur, les Grecs et les Troyens. N'est-on pas frappé du rapport de ces scènes avec celles que remplissent d'une tristesse, d'une désolation toujours croissantes, dans la tragédie des *Perses*, les récits du messager? N'admire-t-on pas de quelle manière étrange le poëte célèbre la victoire de son héros, de quelle pompe lugubre et funèbre il entoure son triomphe?

Enfin paraît le triomphateur, qui semble poussé, par la main du Destin, vers le terme fatal de ses prospérités. Il se montre à nos yeux environné d'un brillant cortége, monté sur un char magnifique, et suivi d'un autre char que chargent les dépouilles de Troie, et sur lequel est assise la fille de Priam, la prophétesse Cassandre, le plus beau prix de sa victoire[3]. Le chœur lui adresse, avec

1. J'ai dit ailleurs, p. 29 de ce volume, quelle conséquence on avait tirée de ce passage pour expliquer le sujet probable du drame satyrique *Protée*, donné avec l'*Orestie*.

2. V. 666 sqq. Le poëte joue ici sur le nom d'Hélène, comme ailleurs (*Agamemn.*, 1051, 1056; *Prometh.*, 85, 874 sqq.; *Suppl.*, 46; *Sept. ad Theb.*, 564, 645) sur les noms d'Apollon, de Prométhée, d'Épaphus, de Polynice, y attachant un sens fatal, d'accord avec le ressort ordinaire de ses pièces et en général du théâtre grec. La même chose devait se rencontrer, mais peut-être plus rarement, en raison de l'action moins marquée de la fatalité, chez les successeurs d'Eschyle. Voyez l'*Ajax* de Sophocle, v. 428, 912; *les Phéniciennes*, 636, 1495; *les Troyennes*, 990; le *Rhésus*, 158 sqq., d'Euripide. Bien que la croyance à l'influence fatale des noms ne fût pas étrangère aux Romains, il s'en faut bien (voy. Cicéron, *de Divin.*, I, 45), Quintilien (*Inst. orat.*, V, 10) a blâmé, comme froid, un des passages des *Phéniciennes*, auxquels nous venons de renvoyer, faisant ainsi le procès non-seulement à Euripide, mais à Sophocle et à Eschyle : «Illud, apud Euripidem, frigidum sane esse videtur, quod nomen Polynicis, ut argumentum morum, frater incessit.»

3. Horace s'est moqué, en vers excellents (*Epist.*, II, 1, 187 sqq.), des pièces à spectacle qui de son temps charmaient le peuple, et les chevaliers eux-mêmes, à cet égard devenus peuple. Tite Live, son contemporain, a traité quelque part (*Hist.*, VII, 2) d'insensées les magnificences qu'étalait alors la mise en scène. Il en était déjà ainsi lorsque Cicéron s'égayait avec un de ses correspondants, M. Marius (*Famil.*, VII, 1) au sujet des jeux splendides donnés par Pompée en 698. A force d'appareil ils avaient, disait-il, perdu tout agrément, « apparatus.... spectatio tollebat omnem hilaritatem. » Quel plaisir, en effet, peuvent donner six cents mulets défilant dans *Clytemnestre*? « Quid enim delectationis habent sexcenti muli in *Clytemnestra*? » Si l'on suppose que cette *Clytemnestre*, ouvrage d'Attius, probablement (voyez plus haut, p. 306), était une imitation de l'*Agamemnon* d'Eschyle, on pourra voir, par une seconde supposition, dans la scène à laquelle est parvenue notre analyse, l'occasion de cet interminable cortége de mulets, chargés apparemment du butin de Troie, qui avait si peu diverti Cicéron. La *Clytemnestre* d'Attius n'avait pas besoin d'un tel accessoire; elle attachait assez d'elle-même; le rôle principal, nous dit ailleurs Cicéron, était recherché des acteurs qui excellaient par le geste. «Scenici.... sibi accommodatissimas fabulas eligunt. Qui voce freti sunt, Epigonos, Medumque; qui gestu, Menalippam, *Clyt mnestram*....» (*De off.*, I, 31.)

simplicité, avec gravité, ses félicitations, et semble l'avertir de se défier de démonstrations plus vives et plus trompeuses. Et, en effet, Clytemnestre ne tarde pas à faire parade d'une tendresse et d'une joie bien loin de son cœur, dont l'expression exagérée choque son époux lui-même[1], que démentent enfin, par un éclat terrible, les paroles, semblables à un arrêt de mort, qui terminent son discours :

« Qu'il entre, avec les honneurs qui lui sont dus, dans ce palais, où l'on ne comptait plus le revoir. Pour le reste, mes soins ne s'endormiront point, et secondés, par les dieux, accompliront ce qui est juste et ce qu'a voulu le Destin[2]; »

et plus loin, cette sinistre invocation aux dieux, de nouveau associés à son forfait :

« Jupiter, puissant Jupiter, fais que mes vœux ne soient pas vains; charge-toi de conduire à sa fin ce que tu as résolu[3]. »

Le langage d'Agamemnon, lorsqu'il retrace la vengeance qu'il a tirée des Troyens, lorsqu'il remercie les dieux de sa patrie de la victoire qu'il leur doit, est plein d'une énergique hardiesse, d'une élévation sublime : il

1. V. 891 sq. — 2. V. 885 sqq. — 3. V. 948 sq.

montre toutefois, au milieu de sa gloire, une modération qui lui concilie notre pitié, et jette un intérêt touchant sur l'événement funeste qui le menace et que l'on prévoit. Il refuse les honneurs, dignes d'un roi barbare, que s'obstine à lui rendre, avec un hypocrite empressement, une femme perfide; il craint de fouler cette pourpre qu'elle fait étendre sous ses pieds, et qui parerait, dit-il, plus dignement les temples; comme s'il était lui-même effrayé de sa gloire, comme s'il voulait en dérober l'éclat à l'œil jaloux[1] des dieux, il se glisse furtivement et à la hâte dans ce palais, d'où il ne doit plus sortir, et sur lequel nous voyons planer l'image menaçante du Destin irrité.

A peine est-il entré, que les pressentiments funestes qui, depuis le commencement de ce drame, troublent les vieillards d'Argos, se représentent avec plus de force et d'importunité à leur esprit. Ils tremblent pour ce roi qui leur est rendu après une si longue absence et de si grands dangers, et ils ne peuvent s'expliquer cette frayeur étrange.

« Mes yeux m'apprennent son retour, j'en suis témoin, et cependant il me semble qu'au dedans de moi mon cœur entonne de lui-même le lugubre chant d'Érinnys[2]. »

Bientôt s'ouvre une scène d'une merveilleuse beauté, la plus tragique inspiration qu'ait jamais rencontrée le génie d'Eschyle. Le Destin, dont l'idée a jusqu'ici été rappelée sans relâche à notre esprit par des pressentiments, des présages, des oracles, par les souvenirs confus du passé, par les révélations mystérieuses de l'avenir, nous est en quelque sorte montré sous une forme sensible dans le personnage de Cassandre, son confident et son interprète. C'est, on s'en souvient, par un artifice tout semblable, que, dans la tragédie des *Perses*, la fatalité elle-même avait été amenée, pour ainsi dire, devant

1. V. 896 sqq., 921 sq. Voyez plus haut, p. 222, note 2.
2. V. 962 sqq.

les spectateurs, par l'évocation hardie de l'ombre de Darius.

La fille de Priam, la conquête d'Agamemnon, Cassandre, est encore assise sur le char du triomphe et de l'esclavage, parmi les trophées sanglants conquis sur sa patrie. Clytemnestre, aux soins généreux de laquelle son nouveau maître l'a recommandée, vient l'engager à descendre et à entrer dans le palais; elle n'en obtient aucune réponse, et la jeune princesse paraît aussi insensible à l'expression de sa fausse pitié qu'à celle de sa colère, lorsque cette femme altière et irritée la quitte avec cette menaçante parole :

« L'insensée, qui ne prend conseil que de son fol orgueil! Sa ville vient d'être prise; elle la quitte à peine, et ne saura pas subir le frein avant de l'avoir couvert d'une écume sanglante[1]. »

Ce silence, je dois souvent le redire, était une préparation familière à Eschyle pour exciter l'attente et la curiosité; il en usait souvent, il en abusait même quelquefois[2]. Ici on ne peut qu'admirer l'emploi qu'il en a fait. Cassandre, restée seule en présence du chœur qui la contemple avec étonnement et lui adresse quelques mots de compassion, laisse enfin échapper des soupirs, des gémissements, des plaintes confuses : elle s'adresse douloureusement aux dieux dont les statues ornent l'entrée du palais, et que saluaient tout à l'heure, dans la joie de leur retour, le héraut d'Agamemnon et Agamemnon lui-même[3]; à Apollon surtout, dont l'amour lui accorda autrefois le don des oracles, et dont la colère attacha à ses paroles le doute et l'incrédulité. « O Apollon! s'écrie-t-elle plusieurs fois, où m'as-tu conduite[4]? » Saisie d'un transport qui lui retrace à la fois les images vivantes du passé et de l'avenir, elle voit et fait voir à ceux qui l'écoutent, sous des formes effrayantes, tous les crimes qui ont souillé, depuis tant de générations,

1. V. 1033 sqq. — 2. Voyez plus haut, p. 226, 363. — 3. V. 49 sq., 785. — 4. V. 1041 sqq., 1056.

l'exécrable demeure des Atrides, et le crime nouveau qui s'y prépare en ce moment. Souvent ces visions prophétiques s'effacent et disparaissent; sa fureur divine s'apaise, elle redevient une femme ordinaire, qui s'entretient avec le chœur de ses infortunes. Mais bientôt les questions qu'on lui adresse la ramènent sur la trace[1] des forfaits révélés à son imagination épouvantée par une inspiration à laquelle elle ne peut se dérober : elle représente, sous des images odieuses empruntées aux plus impurs objets, à ces unions brutales et monstrueuses qui font frémir la nature, les attentats de Clytemnestre et d'Égisthe, et celui qui doit bientôt les couronner tous; elle entasse, avec une sorte d'impatience, figure sur figure, oracle sur oracle, pour vaincre une incrédulité qui la fatigue; enfin elle laisse échapper cette foudroyante parole : « Vous allez voir la mort d'Agamemnon[2]! » A ce mot tout se trouble autour d'elle ; elle-même s'étonne de la pitié qu'elle ressent pour les vainqueurs de Troie[3]; elle déplore sa propre infortune, son sang qui va couler avec celui de son maître; elle jette loin d'elle ses bandelettes et son sceptre prophétiques, funestes dons d'Apollon, qui l'ont rendue un objet de risée parmi les hommes, et ne peuvent la soustraire à son horrible sort; jusqu'à ce qu'enfin, après ces mouvements de douleur arrachés à la fermeté de son âme par la faiblesse humaine, elle entre courageusement dans ce palais funèbre où elle doit trouver son tombeau. Telle est l'idée sommaire d'une scène par laquelle est porté au comble le sentiment de terreur progressivement excité depuis le début de l'ouvrage; qui développe le caractère

1. V. 1062, 1156 sq. — 2. V. 1218.
3. Cette pitié est bien touchante et contraste avec la joie cruelle prêtée par Sénèque à sa Cassandre dans le même moment :

Vicimus victi Phryges.
Bene est! Resurgis, Troja. Traxisti jacens
Pares Mycenas. Terga dat victor tuus.
Tam clara nunquam providæ mentis furor
Ostendit oculis. Video, et intersum, et fruor.
Agam., v. 859 sqq.

le plus pur, le plus noble, le plus touchant; où éclate l'inspiration la plus vive, la plus haute et la plus forte, qu'il soit donné d'atteindre à l'effort du poëte, et que Racine seul a égalée dans la peinture des transports prophétiques de Joad. Pourra-t-on croire que La Harpe ait cru louer assez une telle scène, en disant, pour tout éloge, que c'est *un beau détail?*

Nous touchons à la catastrophe. Eschyle, par une audace qui lui était propre[1], a osé la produire, autant que le goût le permettait, sur la scène : s'il n'y a pas montré précisément l'assassinat d'Agamemnon, il y a fait arriver, et par deux fois[2], aux oreilles épouvantées du chœur, les cris du malheureux roi qu'on immole. Suit un dialogue d'une naïveté familière, nouvel exemple[3], et très-frappant, de la liberté avec laquelle la muse tragique des Grecs s'approchait, sans les franchir, des limites de la comédie. Dans un moment si critique, qui n'admet point de délai, les vieillards surpris et troublés, pleins de cette irrésolution qui convient à leur âge et au caractère de ce qu'ils représentent, je veux dire de la multitude, délibèrent tumultueusement sur ce qu'ils doivent faire. Faut-il qu'ils appellent Argos au secours de son roi? faut-il qu'ils y courent eux-mêmes? Tous donnent leur avis[4], et ils sont à peine d'accord, que les

1. Ἰδίως, dit l'argument grec. Ce mot n'aurait plus de sens, remarque fort bien Klausen, si l'on adoptait la correction faite par Stanley au texte de l'argument et qu'à la place de ἐπὶ σκηνῆς, *sur la scène*, on lût ὑπὸ σκηνῆς, *derrière la scène*. La correction de Bothe, ἀπὸ, qui donne le même sens, doit être écartée par la même raison. Il ne faut pas toutefois s'imaginer, avec Blomfield, que, par la disposition scénique, l'assassinat d'Agamemnon était réellement rendu visible aux spectateurs. Sénèque lui-même, qui ne reculait guère devant de pareils tableaux, s'est contenté d'en occuper l'imagination par la description que fait du meurtre, au moment même où il s'accomplit, la prophétesse Cassandre (v. 875 sqq.).
2. V. 1315, 1317. — 3. Voyez plus haut, p. 268.
4. Au nombre de douze, voyez v. 1320-1337. Les vers 1316, 1318, 1319 pouvant, en outre, être attribués, le premier au coryphée, les deux autres aux chefs des deux demi-chœurs, il résulte de cette distribution un argument spécieux en faveur de l'opinion qui veut qu'à cette époque, comme le dit au reste, en termes positifs, un scoliaste (ad Aristoph. *Équit.*, 586), précisément de la tragédie d'*Agamemnon*, le chœur

portes du palais s'ouvrent et leur montrent, ainsi qu'aux spectateurs, auprès de deux corps sans vie, celui d'Agamemnon[1] et celui de Cassandre[2], Clytemnestre debout[3], la hache à la main[4], toute sanglante[5] et dans tout l'orgueil de son crime[6], prête à le proclamer, à le justifier, à le glorifier!

Eschyle, lorsqu'il a emprunté à la barbarie des temps héroïques un tel personnage, ne s'est pas mis en peine, comme ses successeurs modernes, de l'accommoder à des mœurs plus douces, dans leur corruption, en lui prêtant des irrésolutions, des combats, des remords : il lui a conservé, et avant et après son acte, la férocité qui l'explique; il en a fait franchement un objet d'horreur et d'effroi; corrigeant toutefois l'excès d'une impression dont on pouvait être facilement révolté, par cette grandeur imposante qu'admirait La Harpe dans la Cléopâtre de Corneille[7], et qu'il n'eût pas dû méconnaître dans la Clytemnestre d'Eschyle. Ce rôle, qui se détache plus que tous les autres de l'ensemble de la composition, sans toutefois atteindre aux développements qu'il eût reçus même de Sophocle et d'Euripide, et qu'il a pris sur la scène italienne et sur la nôtre, se compose de deux parties fort distinctes, fort tranchées, que le poëte a voulu opposer violemment l'une à l'autre. On a vu sous quelles honnêtes et vertueuses apparences, démenties seulement par d'involontaires éclats, s'est jusqu'ici montrée l'épouse adultère d'Agamemnon, pour amener plus sûrement dans le piége l'époux dont elle a résolu la mort. Il faut voir, quand son exécrable ruse a réussi, comme elle s'empresse de rejeter le masque qui pesait à sa criminelle franchise. Son premier soin est de s'excuser d'une dissimulation nécessaire au succès de son dessein : le dessein

ait été composé de quinze personnages. Voyez O. Müller, *Eumenid.*, p. 75 et suiv.; God. Hermann, *Dissert. I de choro Eumen. Æschyl.; Opusc.*, t. II, p. 131 sq.; Bœckh, *Græc. trag. princip.*, VI, etc.; en dernier lieu S. Karsten, *Agamemn.*, Utrecht., 1855, p. 92.

1. V. 1376 sqq. — 2. V. 1412 sqq. — 3. V. 1345, 1444 sq. — 4. V. 1491. — 5. V. 1356 sqq., 1400 sq. — 6. V. 1371 sq. — 7. Voyez *Rodogune*.

lui-même, elle est bien loin d'en rougir; elle se complaît au contraire à raconter comment elle l'a longtemps médité, comment elle vient de l'accomplir. Ses discours rapprochent encore de nous l'horreur du dénoûment. Tout à l'heure nous entendions les cris d'Agamemnon expirant : maintenant nous le voyons se débattre dans le vêtement sans issue que l'on jeta sur lui, comme un filet, au sortir du bain; nous le voyons tomber sous les coups forcenés dont on l'a frappé[1]. La vue du corps sanglant, exposé à notre vue, est comme effacée par les images que retrace Clytemnestre, dans son ivresse, de ce qui lui semble une légitime vengeance, un acte de justice. Elle a fait boire, dit-elle, à son barbare époux la coupe que lui-même avait remplie[2] : l'amant de Cassandre est couché près de sa captive bien-aimée, ce cygne harmonieux qui tout à l'heure chantait sa propre mort[3] : le meurtrier d'Iphigénie reçoit maintenant, aux sombres bords, les tendres embrassements de sa fille[4]. Ces tragiques ironies sont comme un fer acéré dont sa fureur non encore assouvie perce à loisir ses victimes; et quand le chœur, cette troupe de faibles vieillards qu'élèvent au-dessus de leur timidité ordinaire la douleur et l'indignation, la poursuit de ses reproches et de ses menaces, elle ose alors, cette femme qui disait avoir vengé la nature et l'hymen outragés, se réfugier impudemment sous l'appui d'Égisthe, proclamant ainsi, avec son meurtre, ce qui en est[5],

1. V. 1348 sqq. — 2. V. 1369 sq. — 3. V. 1410 sqq. — 4. V. 1527 sqq.

5. C'est, ce semble, l'avis de Pindare dans une digression de sa XIe *Pythique*, v. 25 sqq., qui offre comme une poétique analyse des deux premières pièces de l'*Orestie*. « .... Cet Oreste, après le meurtre de son père, sa nourrice Arsinoé le déroba aux violentes mains, aux cruelles embûches d'une mère, lorsque, s'armant du glaive étincelant, Clytemnestre envoya la vierge troyenne, la fille de Priam, Cassandre, aux sombres bords de l'Achéron. Femme sans pitié! était-ce Iphigénie, immolée sur l'Euripe, loin de la patrie, dont le poignant souvenir éveillait son courroux et poussait son bras? Ou bien, dans la couche d'un autre, de nocturnes caresses l'avaient-elles engagée au crime? Le coupable égarement d'une jeune épouse ne peut longtemps se dérober à la langue indiscrète des hommes; les hommes sont médisants; telle est la fortune, telle est aussi l'envie; l'humble mortel murmure dans l'ombre. Il mourut donc le héros, fils d'Atrée, enfin de retour dans l'illustre

peut-être à son insu, la cause la plus réelle, son adultère [1].

Cette révélation, préparée de loin par les mystérieuses paroles où se sont trahis de temps à autre les vagues soupçons des Argiens, par les peintures, plus claires dans leur obscurité, qu'a faites, mais vainement, Cassandre des secrets désordres recélés dans le palais des Atrides, forme un coup de théâtre que complète, à la dernière scène, l'apparition d'Égisthe. Nous l'avons déjà remarqué, nous y reviendrons peut-être encore, l'introduction passagère et quelquefois tardive de personnages importants, au moment même et pour le peu d'instants où le besoin de la fable les appelait sur la scène, était une des libertés de la tragédie primitive [2]; c'était aussi un de ses effets. Par là se variait, se renouvelait le tableau continu, uniforme, d'une catastrophe fatale auquel elle se réduisait tout entière. Telle est la disposition constante des pièces d'Eschyle, et particulièrement de celle-ci, pièce sans action, mais non sans mouvement, dont la face change quand le poëte y fait paraître, en présence de son chœur immobile, outre Clytemnestre, son acteur principal et plus d'une fois ramené, le héraut, Agamemnon, Cassandre et enfin Égisthe.

Le fils de Thyeste venant, devant le cadavre du fils d'Atrée, rendre grâce à la justice des dieux, réclamant

Amyclée, et avec lui il fit périr la jeune prophétesse, après avoir, pour Hélène, livré aux flammes et détruit les opulentes maisons des Troyens. Oreste cependant, cette jeune tête, s'en alla chez un vieil hôte, Strophius, qui habitait au pied du Parnasse. Plus tard, le fer à la main, il égorgea sa mère et mit Égisthe à mort.... »

1. V. 1406 sqq. Cette passion adultère n'est au reste qu'indiquée, et avec assez de discrétion, pour qu'Eschyle ait conservé le droit de dire à son rival Euripide, dans *les Grenouilles* d'Aristophane, v. 1056 : « .... Je n'ai jamais peint d'impudiques Phèdres, de Sténobées. Personne même ne pourrait dire que j'aie jamais représenté une femme amoureuse.... »

2. Il n'en a pas été ainsi depuis, comme on en trouve, chez notre grand orateur sacré, la remarque fort inattendue : « .... Or qui ne sait, chrétiens, qu'à la conclusion de la pièce on n'introduit pas d'autres personnages que ceux qui ont paru dans les autres scènes.... » (Bossuet, *Sermon sur l'impénitence finale.*)

sa part d'un attentat qu'il a tramé dans l'ombre et qu'un autre bras a accompli, envahissant le trône de celui dont il possédait déjà la femme, opposant aux mépris et aux malédictions du peuple que lui livre son double crime, le front d'airain et les menaces d'un tyran [1], ce triomphe insolent du crime, et du crime sans courage et sans grandeur, offre un dénoûment hardi et frappant; mais il blesserait le sentiment moral, si la voix du chœur, voix importune qu'on ne peut étouffer, ne faisait incessamment retentir aux oreilles du couple adultère et meurtrier le nom de cet Oreste, ministre futur des vengeances du Destin, qui croît dans l'exil pour son châtiment.

Le poëte, dans sa dernière scène, a su mettre entre les deux coupables des différences qui, sans nous réconcilier avec Clytemnestre, la relèvent cependant à nos yeux. Lorsque Égisthe, ce lâche assassin qui s'entend reprocher par deux fois [2] de n'avoir osé tuer lui-même celui dont il a comploté la mort, s'emporte contre de faibles vieillards, et va les livrer au glaive de ses satellites, Clytemnestre, que leurs discours n'ont pas plus épargnée, s'interpose généreusement en leur faveur. Assez de sang a été versé, dit-elle; il ne faut point ajouter aux misères de ce jour [3]. Le langage de cette femme, tout à l'heure si hardie dans ses attentats et ses apologies, laisse entrevoir le trouble naissant de la conscience, une secrète tristesse, un vague regret, quelque chose d'humain qui manque à Égisthe, et où le spectateur se retrouve.

Mais c'est surtout au chœur qu'il aime à s'associer, dans les éloquentes et courageuses protestations dont ce personnage, son représentant sur le théâtre, remplit, peut-être un peu longuement, la fin du drame. Ici encore nous pouvons

1. On a cru retrouver quelque chose de ces menaces dans un passage conservé de l'*Égisthe* d'Attius (voyez plus haut, p. 306) :

Neque fera hominum pectora
Frrgescunt, donec vim imperi persenserint.

« Les cœurs intraitables ne cèdent point que le pouvoir ne leur ait fait sentir sa force. »

2. V. 1605 sq., 1615 sq. — 3. V. 1626 sqq.

rapprocher des *Perses* l'*Agamemnon*. Clytemnestre et Égisthe accueillis, au sein de leur affreuse victoire, par les malédictions des vieillards d'Argos, ne rappellent-ils pas, en effet, pour la disposition scénique du moins, Xerxès vaincu, rentrant dans son palais, au milieu des lamentations, presque séditieuses, de ses *Fidèles?* C'est une chose vraiment remarquable, qu'Eschyle ait pu enfermer dans un même cadre des peintures si diverses, se ressembler autant sans se copier.

Il ne se ressemble pas moins par les caractères de son style, ici, comme ailleurs, si familier et si sublime tour à tour, si plein de force et quelquefois, ce qui peut surprendre, de grâce, toujours si hardiment figuré. Que d'exemples j'en aurais pu citer, si je n'avais craint, en attirant trop l'attention sur des détails, de distraire par là de ce que je voulais surtout faire ressortir, l'ensemble de la composition, les traits rapides et profonds qui y remplacent le développement des caractères, la peinture énergique et vraie du sentiment et de la passion! Ainsi Eschyle lui-même a-t-il jamais poussé plus loin la familiarité d'images et d'expressions permises au langage tragique des Grecs, que dans ces passages des dernières scènes, adoucis, peut-être à tort, par les traductions, où le chœur compare le vêtement artificieux dans lequel a péri Agamemnon, au piége cruel de l'araignée[1]; les insultes dont Clytemnestre poursuit la dépouille de sa victime, aux croassements du corbeau sur un cadavre[2]; la fierté de son lâche complice, Égisthe, à celle du coq près de la poule[3] : et, d'autre part, à quelle hauteur ne remonte pas, à chaque instant, l'imagination du poëte, par exemple, dans les inépuisables figures sous lesquelles il se représente, ce que ramène sans cesse son sujet, la ruine de Troie? Ce sont les dieux qui vont aux suffrages, et jettent dans l'urne où s'agitent ses destinées, d'unanimes sentences de mort[4]; c'est la nuit qui l'enveloppe

1. V. 1487. — 2. V. 1445. — 3. V. 1643.
4. V. 788 sqq. On retrouvera ces formes de jugement mises en action

d'un immense et inévitable réseau[1]; c'est un lion cruel qui pénètre dans ses murailles pour s'y repaître du sang de ses rois[2]; c'est le soc de Jupiter qui laboure son sol maudit[3]; c'est le feu de la vengeance qui y vit et dissipe en fumée dans les airs toutes ses prospérités[4]. Pour ce poëte, aux yeux de qui toutes choses se transforment et revêtent, dans d'audacieuses métaphores, une apparence étrangère, les Atrides, après le rapt d'Hélène, deviennent des vautours, volant, tournant éperdus au-dessus de leurs nids déserts, et dont les cris perçants attendrissent même les dieux[5]; Cassandre, plaignant son triste sort, est, pour lui, comme l'oiseau qui, dans ses plaintes infinies, semble répéter le nom d'Itys[6]: comparaison, au reste, aimée des tragiques athéniens, qui en trouvaient le sujet tout près d'eux dans leurs souvenirs mythologiques et dans les bois de Colone[7]. J'ai déjà dit de quelles riantes couleurs, de quel pinceau gracieux, le grave auteur d'*Agamemnon* a retracé l'innocence et le malheur d'Iphigénie[8], la beauté et le charme d'Hélène[9]. Il prend tous les tons dans cet ouvrage; mais si des exceptions inattendues l'y montrent gracieux et touchant, il y paraît plus constamment sublime et terrible. Il y abonde de plus en maximes au sens profond, au tour frappant. Nulle n'est plus en situation, d'une portée plus générale, plus appropriée à tout ce théâtre, dont elle résume la moralité, auquel elle pourrait servir d'é-

au dénoûment des *Euménides*, v. 666, 727, 733 sqq., 740 sqq. Ovide les a élégamment retracées dans ces vers des *Métamorphoses*, XV, 41 sqq. :

> Mos erat antiquus, niveis atrisque lapillis,
> His damnare reos, illis absolvere culpæ.
> Nunc quoque sic lata est sententia tristis, et omnis
> Calculus immitem demittitur ater in urnam.
> Quæ simul effudit numerandos versa lapillos,
> Omnibus e nigro color est mutatus in album;
> Candidaque Herculeo sententia munere facta
> Solvit Alemonidem.

1. V. 348 sqq. — 2. V. 802 sq. — 3. V. 510 sq. — 4. V. 793 sqq. — 5. V. 49 sqq. — 6 V. 1110 sqq. — 7. Soph., *Œd. Col.*, 10. — 8. V. 225 sqq. — 9. V. 404 sqq.

pigraphe, que celle qui termine le rôle de Cassandre [1] :

« Destin des mortels! heureux, une ombre le renverse [2]; malheureux, l'éponge passe et en enlève la trace [3]! Cet oubli toutefois est la plus grande de leurs misères, la plus digne de pitié [4]. »

Toutes ces beautés de pensée et de style, dont je pourrais multiplier les exemples, étincellent, pour ainsi dire, au milieu de l'obscurité, dont les dégradations du temps, et peut-être un dessein secret du poëte, ont enveloppé cette œuvre extraordinaire, et qui, à demi éclaircie par les efforts des critiques, offre à l'imagination un attrait de plus [5].

1. V. 1299 sqq.
2. L'auteur d'une édition de l'*Agamemnon*, publiée en 1855 à Utrecht, édition où les nombreuses difficultés que présente le texte de cette tragédie sont le plus souvent éclaircies par de savantes explications, d'ingénieuses corrections, M. S. Karsten a tenté, après d'autres, de corriger ce passage, qui n'offre pas une image très-naturelle. Il a lu ἂν κρύψειεν, et entendu : « Heureux, l'ombre vient tout à coup l'obscurcir. »
3. Stobée nous a conservé des vers du *Pélée* d'Euripide (fragm. IV), dans lesquels se retrouve l'énergique et familière figure d'Eschyle : « La prospérité, y dit le poëte, c'est peu de chose : une image qu'efface la divinité plus vite qu'elle ne l'a tracée. » Euripide a-t-il imité Eschyle? Peut-être pas. Il est des figures si naturelles, qu'elles peuvent s'offrir, sans que l'imitation y soit pour rien, à plus d'une imagination. «.... Je la perdrai, je l'effacerai, comme on efface une écriture dont on ne veut pas qu'il reste aucun trait....» est-il dit au IVe livre des *Rois*, XXI, 12, et dans la IXe des *Élévations* de Bossuet, où le passage est ainsi traduit.
4. M. S. Karsten comprend autrement les expressions un peu obscures d'Eschyle. Selon lui, Cassandre témoigne, ce qui est bien d'accord avec l'élévation de son âme, qu'elle est plus touchée de cette destinée générale de l'humanité que de sa propre infortune.
5. M. Villemain, dans son cours de 1828, où les œuvres d'Alfieri ont occupé une grande place, a rapproché de l'*Agamemnon* de ce poëte, et de celui de Lemercier qu'il a suscité, l'*Agamemnon* d'Eschyle. Ce parallèle, à la fois judicieux et éloquent, met dans une vive lumière, par quelques traits rapides, avec le caractère de l'antique composition, le génie particulier de son auteur et l'esprit général de la tragédie grecque. (Voyez le *Tableau de la Littérature au* XVIIIe *siècle*, XXXVe leçon.)

CHAPITRE SIXIÈME.

Les Choéphores.

Le théâtre d'Eschyle nous a déjà offert [1] plus d'une trace de ce genre de composition, appelé trilogie, dont je ne reproduirai pas ici, l'ayant retracée plus haut [2], la trop courte et trop obscure histoire. Nous serions réduits toutefois à des conjectures sur la nature et l'effet des trilogies, si nous n'en possédions heureusement une complète dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides*, pièces qui furent représentées ensemble, avec le drame satirique *Protée*, la deuxième ou la troisième année de la LXXXe olympiade, et valurent à Eschyle, âgé de plus de soixante ans, sa dernière couronne [3]. Les trois tragédies [4], désignées par Aristophane [5] sous le nom collectif d'*Orestie*, se suivent visiblement; elles sont liées entre elles, non-seulement par l'enchaînement des sujets, tous pris dans les aventures d'une seule famille, mais encore par des transitions apparentes et marquées à dessein; elles se rapportent à un plan général dont il est facile de suivre le développement d'ouvrage en ouvrage; elles présentent chacune un tableau entier qu'on peut considérer à part comme une production isolée de

1. Voyez p. 169 sq.; 180 sq.; 200 sq.; 268 sqq. — 2. Voyez p. 26 sqq.
3. Argum. *Agamemn.*; schol. Aristoph., *Ran.*, 1137. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 47.
4. Et non pas seulement les deux dernières, comme le veut God. Hermann (*de Composit. tetral. trag.*; *Opusc.*, t. II, p. 309), trop préoccupé de l'envie de substituer, en certains cas, aux trilogies, des espèces de *dilogies* (voyez plus haut, p. 26, note 2). Si Oreste ne paraît que dans *les Choéphores* et *les Euménides*, il est annoncé dans l'*Agamemnon* (v. 1618), il sert de lien aux trois pièces, et son nom pouvait très-naturellement en devenir le titre commun.
5. *Ran.*, 1137.

l'art, et toutefois ne sont que les parties séparées, et comme les pièces d'une œuvre plus grande, dont elles constituaient l'ensemble par leur rapprochement[1]. Pour le dire en passant, c'est de cet exemple que s'autorisent ceux des critiques étrangers qui, comme la plupart des critiques français, cherchent dans la pratique des Grecs la justification de leurs théories dramatiques et qui montrent, d'une manière assez spécieuse, que cette sorte de drame, où l'on voit représenté, non pas seulement un événement distinct et circonscrit par les bornes sévères des unités, mais une suite d'événements qui se passent en des lieux divers, à diverses époques, et dont l'enchaînement offre le développement complet d'une destinée, que ce drame, qu'on dit moderne et barbare, était grec avant d'être espagnol, anglais, allemand, et qu'il peut, quoique romantique, se vanter, ainsi que le nôtre, d'une origine classique.

L'idée qui domine dans chacune de ces tragédies, aussi bien que dans les autres ouvrages d'Eschyle, est celle qui leur sert à toutes trois de lien commun : elles nous offrent une succession d'accidents funestes, de catastrophes sanglantes, qui s'amènent et se produisent, en quelque sorte, les uns les autres par une influence fatale

1. De là cette conjecture hasardée plus haut (page 306, note 2) que *les Euménides* d'Ennius ont été précédées d'une tragédie d'*Agamemnon*, d'une tragédie des *Choéphores*. De là cette autre conjecture, permise au même titre, que l'*Égisthe*, la *Clytemnestre*, les *Agamemnonides* d'Attius répondaient aux trois parties de l'*Orestie*. Il est vrai qu'on n'est pas bien assuré que les deux premiers titres, et peut-être les trois, ne désignent pas une seule et même tragédie sur le sujet tant de fois traité, chez les anciens, et chez les modernes, sous le titre d'Electre ou sous celui d'Oreste. Voyez ce que dit de ces difficultés le dernier collecteur des fragments de la tragédie latine, M. O. Ribbeck, *Trag. lat. reliq.*, p. 116 sqq., 298 sqq. Si l'on admet qu'Attius a reproduit, sans doute en la mêlant d'autres imitations, l'*Orestie* d'Eschyle, on sera tenté de voir un débris du prologue où il annonçait son dessein, dans ces vers extraits, dit Nonius, de ses *Agamemnonidæ* :

. . . . Inimicitias Pelopidum
Extinctas jam atque obliteratas memoria
Renovare....

« .... Renouveler le souvenir si oublié, si effacé, des inimitiés de la race de Pélops.... »

et invincible, et que le poëte présente comme les jeux terribles, et en même temps comme les vengeances cruelles, ou comme les équitables arrêts de cette puissance mystérieuse qui perpétue dans la maison de Tantale, au gré de ses caprices, de son inquiète jalousie ou de sa juste colère, les crimes et les expiations. Toutes les anciennes horreurs qui ont souillé cette race dévouée à une destinée si coupable et si malheureuse, sont rejetées, par Eschyle, dans une sorte de sombre lointain, d'avant-scène lugubre, et il débute, au milieu de cette histoire, en nous retraçant le trépas d'Agamemnon, qui venge, par un coup imprévu, sur ce roi victorieux, ses propres crimes avec ceux de son père, qui le punit de sa cruauté, de son orgueil, et même, car ce n'est pas notre Providence, mais bien l'antique fatalité, qui est ici célébrée, de sa prospérité et de sa gloire. Dans un second tableau, Eschyle nous fait assister à la vengeance parricide qu'Oreste tira de sa mère par l'ordre même des dieux. Les sentiments opposés que dut soulever dans son âme cet acte d'une justice atroce, cet effroyable sacrifice offert par la main d'un fils aux mânes irrités de son père, sont exprimés dans un troisième ouvrage, et présentés sous la forme symbolique d'un procès solennel qui se plaide en présence des dieux; les puissances qui ont poussé la main du meurtrier et celles qui s'attachent à sa poursuite, c'est-à-dire ses justes ressentiments et ses justes remords, se disputent longtemps la victoire devant un auguste tribunal, jusqu'à ce que la divinité qui y préside, la déesse même de la sagesse, mette fin à cette contestation extraordinaire, et, par le jugement qui acquitte Oreste, le déclare à la fois trop coupable et trop innocent pour qu'on puisse le condamner ou l'absoudre. Telle est la marche de ces trois ouvrages, où l'on ne peut méconnaître une certaine conformité d'intention et de conduite, un ensemble d'idées morales et religieuses qui les lie plus fortement encore que l'enchaînement des aventures et la continuité du spectacle : ce ne sont pas seulement trois pièces qui se font suite, comme

pourraient le faire les pièces qui leur correspondent dans notre théâtre, si une même représentation les offrait successivement aux spectateurs ; il y a ici quelque chose de plus : une conception générale, qui ramène à l'unité d'un même tout, et permet d'embrasser d'une seule vue ces divers événements, dont chacun a pu suffire depuis à l'intérêt d'une composition dramatique, et a inspiré sans interruption, jusqu'à ces derniers temps, au génie des poëtes anciens et modernes, tant de productions remarquables [1].

La poésie antique, en transportant dans une région toute fantastique, toute merveilleuse, ces tragiques aventures, pouvait les retracer avec plus de franchise qu'il n'a été depuis possible de le faire, et, ce qui semble contradictoire, arriver à des effets plus grands, plus terribles, quoique moins douloureux et moins révoltants.

1. Un célèbre poëte italien de ce temps, qui s'est préparé à des œuvres dramatiques originales par d'habiles traductions des *Sept Chefs* et de l'*Agamemnon* d'Eschyle, M. Niccolini, a particulièrement insisté sur les rapports qui lient entre elles les trois pièces dont se compose l'*Orestie* et en font comme les actes d'une seule tragédie, dans son ingénieuse dissertation, *sull' Agamemnone d'Eschilo et sulla tragedia de' Greci e la nostra*. Voyez le t. Ier de l'édition de ses œuvres, publiée, sous ses auspices, à Florence, en 1851. Il a paru, en 1843, à Nuremberg, une dissertation, *de religionibus Orestiam Æschyli continentibus*, qu'on ne lira pas non plus sans intérêt et sans fruit. M. Ch. Fr. Nægelsbach y montre fort bien que, dans les compositions d'Eschyle, et en particulier dans son *Orestie*, le Destin, dont on ne peut nier, mais dont il ne faut pas non plus exagérer l'intervention, ne gouverne souverainement que les événements extérieurs du drame, laissant d'ailleurs, dans le drame même, à la volonté humaine, la libre disposition des déterminations et des actes. Il s'applique ensuite à concilier avec cette action commune du destin et de l'homme celle du génie des rétributions vengeresses, qui châtie sans relâche, dans les races coupables, par un inévitable talion, les crimes inexpiables, ἀλάστωρ. Son argumentation savante et ingénieuse n'est pas, dans cette seconde partie, toujours exempte d'une subtilité, d'une obscurité, peut-être inévitable. La difficulté de la matière paraît bien dans une note étendue, où il passe en revue l'infinie variété des opinions émises en Allemagne sur le rôle attribué au Destin par les Grecs dans leur tragédie. A la fin de cette note il blâme chez l'auteur du présent livre, sans doute sur ouïdire, une manière de voir que celui-ci ne peut en conscience avouer, n'ayant jamais, dans ses analyses des pièces grecques, *célébré* l'insurmontable puissance du Destin, sans y faire en même temps la part de la liberté de l'homme, absolument comme son censeur.

L'idée d'une puissance fatale qui avait ordonné et qui accomplissait, malgré tous les obstacles humains, ces actes d'une vengeance et d'une justice monstrueuses, en tempérait l'horreur par l'effroi religieux dont elle les entourait, et par la compassion profonde où elle confondait les victimes et les instruments de si effroyables arrêts. Le parricide était offert, sans ménagement et sans voile, à la vue des spectateurs, et toutefois, ainsi ennobli et adouci, le tableau en devenait plus supportable qu'il ne l'est sur nos théâtres, où on n'ose le montrer qu'à demi, de peur que nos sens ne se soulèvent à cet aspect odieux et repoussant. Les poëtes modernes, pour qui la fatalité n'était plus qu'une tradition littéraire qu'ils conservaient en érudits, comme un accompagnement consacré des sujets antiques, mais qui ne pouvaient attendre d'un dogme effacé de nos âmes par des croyances meilleures, des effets bien puissants, ont dû nécessairement altérer, affaiblir des tableaux dont nous n'aurions certainement pas enduré l'exacte représentation. C'est ainsi qu'en passant de la scène grecque sur la nôtre, le crime d'Oreste a perdu en partie le caractère d'un acte parricide; qu'il est devenu un accident presque fortuit, produit par un égarement passager, auquel la volonté n'a point de part, quelquefois même l'effet d'une cruelle méprise, d'un concours de circonstances bizarres et fatales; que, dans des pièces où le même sujet a été reproduit sous d'autres noms, le trait qui le caractérise a enfin totalement disparu; qu'on y a vu l'épouse coupable non plus périr comme auparavant par la main du fils, mais se charger elle-même de son châtiment, et finir le drame par un de ces coups de poignard auxquels l'habitude nous a rendus tout à fait indifférents, et qu'on peut ranger aujourd'hui dans la classe des dénoûments heureux. Il n'est pas nécessaire de s'arrêter à montrer en détail cette différence générale qui sépare les Orestes modernes de ceux de l'antiquité. Tout le monde se rappelle l'Hamlet de Shakspeare et celui qu'en a tiré Ducis, la Sémiramis de Voltaire, les tragé-

dies où le même poëte, et avant lui Crébillon, ont lutté sans trop de désavantage contre leurs modèles anciens; enfin l'ouvrage remarquable où Alfieri a su rajeunir un sujet usé, en y introduisant quelques créations nouvelles, dont s'est assez récemment enrichie la scène française[1].

La même cause a donné à tous ces ouvrages un caractère que n'ont pas les tragédies composées sur l'histoire d'Oreste par les poëtes anciens. Comme, dans les premiers, la fatalité n'exerce plus qu'une influence, pour ainsi dire, nominale et honoraire, que les passions humaines y agissent à peu près seules, et que de leur combat doit uniquement sortir le dénoûment qui s'accomplissait autrefois, sans beaucoup d'obstacles et de résistance, par le cours irrésistible de la destinée, ils sont plus vivement intrigués que ne pouvaient l'être les pièces d'Euripide, de Sophocle et d'Eschyle; il s'y engage entre les assassins et les vengeurs d'Agamemnon une lutte prolongée, dont les vicissitudes excitent à un plus haut degré l'attente et la surprise. On regagne ainsi d'un côté ce qu'on a pu perdre d'un autre : si la composition est moins grande, les émotions moins profondes et moins fortes, l'intérêt de curiosité remplace, par les mouvements tumultueux de la crainte et de l'espérance, ces prodigieux effets d'étonnement, de stupeur, d'effroi, de religieuse horreur, dont le cours du temps, le progrès des idées, les changements de l'art ont en partie dépouillé le sujet.

Et, en effet, ces différences que nous cherchons à marquer dans la conception et la conduite si diverses des ouvrages que la tragique histoire d'Oreste a inspirés aux poëtes anciens et modernes, ne sont autres que les différences mêmes qui distinguent nos théâtres du théâtre grec; elles tiennent à cette révolution dramatique qui, dès le temps de Sophocle et d'Euripide, n'a cessé de

1. Voyez plus loin, liv. III, chap. VII et VIII, la revue de ces pièces à l'occasion des *Électre* de Sophocle et d'Euripide.

remplacer progressivement l'empire fatal de la destinée par le jeu libre des caractères et des passions; la simplicité de la fable par la complication de l'intrigue; le développement calme et lent, l'intérêt, pour ainsi dire, contemplatif des situations, par l'entraînement d'une action rapide, par les vives émotions de la surprise, par l'attente curieuse et impatiente du dénoûment. Ce contraste entre les deux systèmes tragiques de l'antiquité et des temps modernes paraît frappant, lorsqu'il ressort, comme dans l'objet présent de nos recherches et de notre étude, par la ressemblance ou l'identité des sujets. Rien n'est plus propre à le mettre dans tout son jour, que *les Choéphores* d'Eschyle. Pour les deux *Électre* de Sophocle et d'Euripide, qu'il faut bien se garder de placer au même rang, que sépare la sublime beauté de la première et l'extrême infériorité de la seconde, elles ont, avec notre manière moderne, des traits de ressemblance que n'offre point l'ouvrage d'Eschyle : ces deux tragédies sont plus pathétiques que terribles; la sombre image de la fatalité, qui auparavant couvrait de son ombre effrayante le tableau tout entier, commence à s'y effacer et à laisser paraître davantage les touchantes figures d'Électre et de son frère; l'attention y est détournée de l'événement lui-même et attirée sur les personnages qu'un art nouveau a su placer dans des situations attendrissantes et d'un intérêt varié. L'œuvre d'Eschyle n'a point cette variété, ce mouvement, ce charme du sentiment et de la vie, cette couleur brillante et pure, cette expression tendre et pénétrante, c'est moins un tableau qu'un groupe de marbre arrêté, immobile, devant lequel restent glacés d'effroi et dans une muette stupeur les spectateurs qui le contemplent. Rien de plus simple que cette composition, en même temps rien de plus terrible; sous ce double rapport, c'est un type accompli de la tragédie primitive; on peut y étudier Eschyle tout entier : point d'événements, point d'action; une exposition et un dénoûment que séparent seulement les figures toujours plus vives et plus frappantes de l'idée, de l'idée unique, qui domine dans

l'ouvrage; le crime et le châtiment y sont sans cesse rappelés, sans cesse annoncés, perpétuellement opposés l'un à l'autre, sous des formes que le poëte renouvelle avec une admirable fécondité; Agamemnon, tout mort qu'il est, et le Destin invisible, voilà les véritables personnages de ce drame singulier : ceux qui paraissent sur la scène n'en sont, pour ainsi dire, que les représentants; l'imagination est emportée par l'essor rapide du poëte dans la sphère élevée d'où il regarde lui-même ces étonnantes aventures. Tout dans cette tragédie est donné à la terreur : c'est le seul sentiment qu'elle semble vouloir exciter; et, toutefois, il n'était pas possible de traiter un sujet où les plus vives et les plus profondes affections de notre nature sont soulevées et mises en présence, sans que de leur lutte terrible il s'échappât quelque trait d'une expression douloureuse et déchirante. Ce genre de pathétique, d'autant plus puissant qu'il est plus rare et plus imprévu, est un des caractères particuliers du génie d'Eschyle. On pourrait comparer sa muse à ces statues des dieux qui, dans les superstitions antiques, si vivement reproduites par les poëtes, paraissaient quelquefois douées de sentiment et de vie; qui pressentaient l'approche des grandes calamités, donnaient des marques visibles de douleur et d'effroi, tressaillaient sur leur base immobile, se couvraient d'une sueur glacée, et dont, selon l'expression d'un de nos tragiques[1], *les yeux d'airain pleuraient*. Le théâtre d'Eschyle nous offrirait un autre emblème de ces mouvements involontaires de douleur et d'attendrissement que laisse parfois éclater sa muse si terrible et si fière. Nous le trouverions dans ce tableau qu'il nous a retracé de la fureur belliqueuse des *Sept Chefs*, et dont les vers énergiques de Boileau, et plus récemment le crayon hardi de Flaxman et de Girodet, ont si bien traduit la sombre et sauvage beauté. Au moment même où ces guerriers furieux viennent de prononcer, *la main dans le sang*, ces serments effroyables qui

1. Lemercier, dans sa tragédie d'*Ophis*.

dévouent à la destruction la ville de Cadmus, ils se prennent d'une pitié subite à la pensée de leurs parents et de leur patrie, que peut-être ils ne reverront plus, et à qui ils adressent tendrement des gages de souvenir. Le poëte, par un retour imprévu et vraiment admirable, nous les représente tout à coup pleurant : quoique, dit-il, leur cœur de fer soit embrasé de l'ardeur de Mars; quoique leurs regards étincellent comme ceux d'un lion en fureur, et que nulle plainte ne sorte de leur bouche[1].

Il est temps de donner une idée plus précise de cette tragédie des *Choéphores*, dont j'ai cherché jusqu'ici à exprimer le caractère général[2], que j'ai comparée, sous quelques rapports principaux, avec les nombreux ouvrages où l'émulation des poëtes tragiques de tous les temps et de tous les pays n'a cessé de reproduire le sujet traité, peut-être pour la première fois, par Eschyle. Je n'aurai point de peine à en présenter l'analyse; c'est une des compositions les plus connues de son auteur; c'est celle qui a le plus souvent attiré l'attention des critiques, qui les a le plus souvent mis d'accord, malgré l'opposition de leurs théories, qui a été le mieux jugée par ceux-là mêmes à qui l'intelligence de ces antiques monuments de l'art ne paraît pas familière. Dès la première scène, elle nous montre sur le seuil du palais des rois d'Argos, au pied du tombeau d'Agamemnon[3], ce vengeur, dont, à la fin de la pièce précédente, le chœur menaçait Clytemnestre et Égisthe, et que les dieux ont amené pour exécuter son œuvre au jour marqué par leurs décrets. A cette

1. *Sept. adv. Theb.*, 49 sqq. Voyez, plus haut, p. 188.
2. Ce caractère général des *Choéphores* ne se retrouve pas plus dans le second acte de l'*Orestie* française, rappelée plus haut (p. 309), que celui de l'*Agamemnon* dans le premier. La pièce d'Eschyle n'y prête qu'un cadre, nécessairement trop étroit, à des situations, à des développements, renouvelés, quelquefois du reste heureusement, des deux *Electre* de Sophocle et d'Euripide.
3. Voyez Aristoph., *Ran.*, 1139 sqq. Il résulte de ce passage, comme l'a remarqué Stanley, que si nous avons perdu quelque chose du début des *Choéphores*, nous en avons du moins les premiers vers.

simple vue, tout le sujet est expliqué : c'est un exemple de plus de ces expositions vives et frappantes qui parlaient aux yeux avant de s'adresser à l'oreille. Peut-être l'exacte vraisemblance interdisait-elle à Eschyle de présenter ainsi, dans un même tableau, des objets qui n'étaient probablement pas réunis dans la réalité, ce palais habité par les assassins, ce tombeau où repose leur victime. Mais le poëte hardi qui, dans un premier ouvrage, avait hâté le cours des heures, pour opposer, par un rapide contraste, au triomphe d'Agamemnon, l'image de son trépas, crut pouvoir, dans celui-ci, disposer de l'espace aussi librement qu'il avait fait du temps, et rapprocher, par l'artifice de la perspective théâtrale, ce que sépare, il est vrai, la réflexion tranquille, mais ce que peut bien confondre, pour un instant, le prestige de l'illusion dramatique. Ainsi il trouva le moyen de rappeler, dès l'ouverture de son drame, à la pensée des spectateurs, sous des formes matérielles et sensibles, le souvenir du crime, sa longue impunité, l'approche du châtiment. Les premières paroles d'Oreste continuent cette exposition; elles nous apprennent le dessein qui le ramène dans sa patrie. Prosterné devant le tombeau de son père, il lui promet la vengeance, et, pour gage de sa tendresse filiale, il lui offre, selon l'usage, l'hommage de sa chevelure qu'il vient de couper et qu'il dépose sur le monument. Pendant qu'il s'occupe de ces soins religieux, il voit sortir du palais une troupe de femmes vêtues de deuil, et portant des vases pour les libations; c'est leur ministère qui donne à la pièce le nom de *Choéphores*, que je n'ai pas encore expliqué. Oreste comprend qu'elles viennent apaiser par un sacrifice les mânes de son père, et croit reconnaître, au milieu d'elles, à sa profonde tristesse, Électre sa sœur. Dans la surprise et dans l'attente où le jette ce spectacle, il s'écarte, avec Pylade, pour tout observer en silence.

Ici commence une scène d'une incomparable beauté, admirée par Racine, louée unanimement par les critiques, fort bien analysée et traduite assez heureusement

par La Harpe, qui l'appelle justement grande et sublime. Ces femmes chargées d'offrandes funèbres, et qui sont, comme le font supposer plusieurs passages[1], des esclaves troyennes, s'avancent lentement vers le tombeau; leur marche solennelle est marquée par des chants lugubres, où elles se plaignent de vivre sous le joug honteux des assassins d'Agamemnon, où elles rappellent la gloire et l'infortune de cet illustre roi, où elles expriment le sombre pressentiment du châtiment qui s'approche, où elles annoncent la tardive et inutile expiation qu'elles viennent, sous la conduite d'Électre, offrir, au nom d'une épouse coupable, à l'ombre de son époux trahi et massacré. Elles font vaguement connaître ce qui a troublé le cœur endurci de Clytemnestre, et cette révélation de ses terreurs, de ses visions effrayantes, semble dévoiler aux yeux la puissance vengeresse qui veille invisible sur les coupables, qui s'apprête à les frapper, et dont l'instrument est tout prêt. Citons quelques traits de cet admirable morceau :

« Dans ce palais a pénétré la Terreur, aux crins hérissés, au sommeil haletant et inquiet, aux visions prophétiques : du fond de l'appartement des femmes, elle a poussé, dans le silence de la nuit, un cri perçant. Les interprètes des songes, interrogés, ont annoncé, ont affirmé, de la part des dieux, que ceux qui sont sous la terre s'indignent contre leurs assassins et demandent vengeance[2]. »

Au milieu de ces strophes sublimes, où l'horreur du crime et l'attente certaine et infaillible du châtiment sont si énergiquement exprimées, on rencontre une expression, reproduite plus loin[3], et qui s'est retrouvée bien des siècles après sous la plume de Shakspeare, lorsqu'il peignit les remords de Macbeth[4] :

« Tous les fleuves réuniraient leurs eaux, qu'ils ne pourraient laver la tache d'une main parricide. »

1. V. 68 sq., 922. Cf. Euripid., *Electr.*, 992; Hom., *Iliad.*, II, 226.
2. V. 29 sqq. — 3. V. 65 sq., 511. C'est une allusion aux purifications des anciens. Cf. *Eumen.*, 446.
4. Acte II, sc. I et acte V, sc. I. Il semble affectionner cette image : on la retrouve dans son drame, *Beaucoup de bruit pour rien*, acte IV, sc. I. Leonato dit de sa fille, qu'il croit criminelle : « Tous les flots de

Électre a jusqu'à présent gardé le silence. Nous savons déjà, par de nombreux exemples du même artifice[1], qu'Eschyle aimait à préparer ainsi le rôle d'un personnage important. Cette ruse de composition dramatique, d'un effet sûr et frappant, est ici aussi bien placée qu'il est possible. Tant qu'a duré la marche du chœur vers le tombeau, Électre a dû se taire et laisser parler la douleur de ses compagnes : il est naturel qu'elle ne prenne la parole que lorsqu'elle arrive près du monument, et que le moment est venu d'offrir aux mânes de son père l'hommage que lui adressent les remords et les terreurs de sa coupable mère. La Harpe remarque fort judicieusement tout ce qu'il y a d'heureux dans cette fiction, imitée depuis par les successeurs d'Eschyle, et dont on peut faire honneur à l'imagination de ce créateur de l'art, de ce père de la tragédie. « Clytemnestre, dit-il, n'ose se présenter devant la tombe d'Agamemnon, qu'elle profanerait par sa présence. Elle envoie sa fille, qui est innocente et qui doit être chère à son père.... » Celle-ci hésite à accomplir l'ordre qu'elle a reçu; et son incertitude offre une nouvelle explication de son long silence. Elle demande conseil aux esclaves qui l'accompagnent et qui partagent ses sentiments :

« En répandant sur cette tombe ces libations, quel langage me permet la piété? en quels termes invoquer mon père? Lui dirai-je que je viens vers un époux chéri de la part de sa tendre épouse? Non, je n'en ai point le courage. Je n'ai point de paroles pour accompagner une telle offrande à la tombe paternelle. Le prierai-je de récompenser, selon les lois de la justice, ceux qui lui envoient ces présents, de payer dignement leurs forfaits? Dois-je enfin, me souvenant de l'indigne mort que reçut mon père, répandre sans honneur et en silence cette liqueur, et quand la terre l'aura bue, fuir, comme dans les sacrifices expiatoires, en jetant derrière moi le vase sans détourner les yeux[2]?... »

« Si Électre balance, dit encore La Harpe, à implorer

l'Océan entier ne pourraient pas la laver, ni tout le sel qu'il contient rendre la pureté à sa chair corrompue. » Ici, comme dans *Macbeth*, le mauvais goût se mêle à l'énergie de l'expression.

1. Voyez, plus haut, p. 226, 263, 323. — 2. V. 81-93.

l'ombre d'Agamemnon et à maudire ses assassins, c'est qu'elle est bien sûre que sa prière ne sera point vaine, qu'elle sera entendue des dieux infernaux, et qu'ils se chargeront de l'exaucer.... Parmi nous, ajoute-t-il, elle balancerait moins à prononcer des malédictions, dont l'effet ne nous paraîtrait pas devoir être si prompt et si infaillible, et qui d'ailleurs semblent être le cri naturel des opprimés et la consolation de l'impuissance.... » Ces observations, conformes aux idées de l'antiquité, expliquent très-bien l'esprit de cette belle scène, dont l'issue inattendue fait *d'un sacrifice expiatoire une invocation de vengeance et de haine.*

Tandis qu'Électre arrose, avec des vœux si terribles, le tombeau de son père, elle aperçoit les cheveux qu'y a déposés son frère : aucun Argien n'aurait osé apporter en ce lieu redoutable une pareille offrande; on ne peut présumer qu'elle vienne de Clytemnestre; Électre en conclut que c'est un don d'Oreste, et la ressemblance qu'elle remarque entre ces cheveux et les siens la confirme encore dans cette pensée toute naturelle qui remplit son cœur de surprise et de joie, d'espérance et de crainte. A cet indice, suffisant peut-être, le poëte en a joint un second, assez inutile et malheureusement inventé. Il suppose qu'Électre distingue sur le sable, autour du tombeau, des traces qui se rapportent exactement à celles de ses pieds, et ce nouveau trait de ressemblance, certes bien accidentel et bien indifférent, suffit presque pour la convaincre qu'Oreste est encore vivant et a revu sa patrie. Au milieu du trouble où la jette cet espoir imprévu, son frère se présente tout à coup à ses yeux, et achève de se faire reconnaître d'elle en lui montrant un vêtement, un tissu, ὕφασμα (le mot grec est assez vague[1], et a fort tourmenté les critiques), qu'elle a autrefois travaillé de ses mains, et qu'il a conservé jusqu'à ce jour.

On a blâmé cette scène, qui, dans l'origine, parut

1. V. 225.

probablement vive et frappante. Je ne m'arrêterai pas beaucoup à la ridicule censure de Dacier, dont Brumoy a fait justice. Ce timide commentateur d'Aristote, attaché à la lettre de la Poétique, mais fort étranger à son esprit comme à celui de la poésie dramatique, condamne la reconnaissance que nous venons de rappeler, et pourquoi? *parce qu'elle est trop éloignée de la péripétie*, ce qui aurait quelque sens, si c'était par cette reconnaissance que s'opérât le dénoûment; mais il n'en est pas ainsi, et Dacier, tout savant qu'il est, prononce ici, avec emphase, de grands mots qu'il n'entend guère. Mieux vaudrait un peu moins de science, et un sentiment plus vrai de la poésie. Il se montre en même temps beaucoup plus délicat qu'il n'appartient à un adorateur si superstitieux de l'antiquité, lorsqu'il se révolte contre la simplicité de cette scène, et qu'avec la rudesse d'un commentateur en colère, il l'accuse de *grossièreté*. C'est à des juges plus compétents de la beauté poétique qu'il faut aller demander leur opinion sur cette reconnaissance. Elle ne peut, il faut en convenir, nous satisfaire beaucoup, nous qui avons présentes à la pensée les admirables scènes que Sophocle, Crébillon et Alfieri ont tirées depuis d'une situation si dramatique. Leurs pathétiques développements doivent aujourd'hui nous faire trouver la scène d'Eschyle trop brusque, trop précipitée. Mais souvenons-nous, pour être justes, que le point de vue sous lequel le poëte avait saisi son sujet, et que nous avons suffisamment indiqué, ne lui permettait guère de s'arrêter à peindre avec détail les douleurs et la joie du frère et de la sœur, de les retenir longtemps en présence l'un de l'autre dans cette attente, dans cette incertitude pénibles, et toutefois attachantes, d'où le spectateur désire et craint tout ensemble de les voir sortir, que sa pitié voudrait abréger, mais qu'il prolongerait volontiers dans l'intérêt de son plaisir. Eschyle, l'imagination sans cesse obsédée de ce double parricide, dont il reproduit à chaque instant le souvenir et l'annonce, Eschyle, qui marche sans s'arrêter, sans se détourner, vers le terrible but

qu'il nous a montré d'avance, ne s'engage point dans cette voie pathétique, où s'est complu le génie de ses successeurs. Peut-être doit-on l'accuser de quelque froideur, de quelque invraisemblance. L'Oreste de Sophocle et de Crébillon, qui veut se cacher à sa sœur, ne peut résister aux larmes qu'il lui voit répandre et se découvre à elle, malgré le soin de sa sûreté, l'intérêt de son entreprise et la défense des dieux. L'Électre d'Alfieri reconnaît son frère à la fureur dont le remplit la vue du tombeau d'Agamemnon. La reconnaissance s'accomplit chez Eschyle par un ressort qu'indique, il est vrai, Aristote[1], en citant cette même scène, mais qu'il place, parmi les moyens qu'il recommande, dans un rang inférieur, par le raisonnement. La passion, on le conçoit, a quelque chose de plus entraînant, de plus puissant sur le cœur, et Eschyle devait, par le choix seul de ses armes, être vaincu dans cette lutte, quand bien même le raisonnement qu'il prête à son Électre eût été plus concluant. Ce défaut n'avait point échappé aux anciens, malgré leur admiration pour l'œuvre sublime d'Eschyle. Les Nuées[2] d'Aristophane en contiennent une critique, et aussi, il y a lieu de s'en étonner, l'*Électre* d'Euripide, qui n'a pas craint de mettre, dans sa tragédie, une satire littéraire qu'un auteur moderne eût placée tout au plus dans sa préface ou dans ses notes, peut-être dans un feuilleton. Mais alors un feuilleton, des notes, une préface étaient choses inconnues; la critique s'exerçait, non pas dans des journaux, dans des livres, mais sur la scène elle-même; c'était le ministère des poëtes comiques, usurpé, en cette circonstance, par la tragédie, contre toutes les lois de l'art assurément, mais dans l'intérêt d'une passion qui ne consulte guère les règles et les convenances, dans l'intérêt de la vanité blessée. Depuis longtemps les comiques, et particulièrement Aristophane, pour rabaisser Euripide, opposaient à sa jeune renommée la vieille gloire d'Eschyle. Euripide se trouvait dans la situation

1. *Poet.*, XVI. Cf. XI. — 2 V. 525.

violente où fut chez nous Voltaire, quand une cabale ennemie entreprit de le faire descendre au-dessous de Crébillon. Voltaire se vengea de la haine et de l'envie qui se cachaient sous le masque honnête de l'admiration, en décriant autant qu'il était en lui l'objet de ce culte hypocrite. Dans un prétendu éloge du vieux poëte, qu'on affectait de lui donner pour rival et pour maître, il censura sévèrement ses ouvrages : il fit plus : il les recommenca, et, heureux dans la plupart de ces entreprises hasardeuses, il brisa ainsi l'idole sur l'autel même où on l'avait consacrée. Toutefois il est resté quelque chose de ses débris, et, tout mutilés qu'ils sont par la critique, ils demeurent encore d'impérissables monuments de l'art. C'est, sous des noms modernes, l'histoire d'Eschyle, d'Aristophane et d'Euripide. Il est assez curieux de retrouver, à tant de siècles de distance, les mêmes passions, les mêmes talents, le même mélange de grandeur et de petitesse, et, pour compléter la ressemblance, dans la même carrière, celle du théâtre, à l'occasion de pièces tirées des mêmes sujets. C'est un exemple frappant de la perpétuité de nos travers; et si nous sommes d'abord humiliés d'en voir la tradition si fidèlement conservée, notre orgueil peut se consoler en pensant que nous n'avons pas été moins fidèles aux traditions du génie et de la gloire. Comme Voltaire, Euripide se fâcha contre ses censeurs; comme lui, il critiqua et refit les ouvrages du poëte dont on relevait l'antique renommée pour en accabler la sienne. Malheureusement il réunit cette double tâche, que Voltaire a plus judicieusement divisée; mêlant, dans une même œuvre, la tragédie à l'épigramme, il s'exposa au danger de manquer à la fois les deux succès auxquels il avait prétendu. Son pathétique et ses plaisanteries devaient se nuire mutuellement, et c'était beaucoup exiger du public que de prétendre qu'il s'abandonnât aux impressions de la tragédie, et qu'en même temps il en détournât sa pensée pour s'occuper de la manière plus ou moins imparfaite dont un autre avait, auparavant, traité le même sujet. Il n'est pas au pouvoir

de l'imagination la plus complaisante de suivre à la fois des directions si contraires, et le génie même du poëte, quelle que fût la vivacité de son enthousiasme et de son ressentiment, n'aurait pu les concilier. Euripide est resté dans son *Électre* au-dessous d'Eschyle et de lui-même, quoiqu'on y rencontre quelques traits de ce pathétique entraînant qui fait le charme principal de sa poésie, et qu'il ait eu la bonne ou mauvaise fortune d'y être aussi plaisant qu'Aristophane. Qu'on me permette de citer cette scène de parodie, unique peut-être dans l'histoire du théâtre, et dont on ne trouverait tout au plus un autre exemple que chez le même auteur. Traitant dans ses *Phéniciennes* le sujet des *Sept Chefs devant Thèbes*, il s'était moqué de la longue description que fait, dans l'ouvrage de son devancier, des généraux de l'armée assiégeante, l'espion qui vient annoncer leur approche au roi thébain Étéocle. Il n'avait pas manqué de reproduire exactement la même situation, pour que son Étéocle pût dire :

« Je vais faire le tour des remparts, et placer à chacune de nos sept portes un commandant égal en valeur au chef qui doit l'attaquer. Vous les nommer ici, tandis que l'ennemi est sous nos murs, ce serait perdre un temps précieux[1].... »

On ne pouvait railler plus finement l'étendue démesurée des détails épiques où s'engage Eschyle dans ce passage fameux, qui ressemble plus à un chant d'Homère qu'à une scène de tragédie. Mais ce n'était là qu'un trait de satire décoché en passant. Dans *Électre*, c'est bien autre chose : c'est une parodie complète de la scène de reconnaissance qui nous occupe en ce moment

Le poëte suppose qu'un vieillard qui a élevé l'enfance d'Oreste, vient trouver Électre sa sœur : nous dirons ailleurs à quelle occasion[2]. Électre remarque sur sa figure des marques visibles de douleur ou d'attendrissement; elle lui en demande la cause, et celui-ci lui apprend

1. V. 748 sqq. — 2. Liv. III, chap. VIII.

qu'ayant été visiter le tombeau d'Agamemnon, il y a trouvé les traces récentes d'un sacrifice, et, ce qui le surprend davantage, des boucles d'une chevelure blonde, offertes aux mânes de l'ancien roi d'Argos. Là-dessus s'engage, entre les deux personnages tragiques, ce comique dialogue :

LE VIEILLARD.

Qui peut avoir porté de tels dons sur son tombeau?... Serait-ce votre frère?... Considérez ces cheveux ; approchez-les des vôtres ; voyez s'ils sont de la même couleur. Les enfants d'un même père, qu'un même sang a fait naître, offrent d'ordinaire des traits frappants de ressemblance.

ÉLECTRE.

Ce discours, ô vieillard, est peu digne de votre sagesse. Pensez-vous que mon frère ait si peu de courage, que, revenu en ce pays, la crainte d'un Égisthe l'oblige à se cacher? Pourquoi d'ailleurs ces cheveux ressembleraient-ils aux miens? Les uns sont ceux d'un homme, nourris comme lui parmi de mâles exercices; les autres, ceux d'une femme qui a pris soin de leur beauté. La chose n'est donc pas possible, et, quand elle le serait, beaucoup ont des cheveux semblables, qui pour cela ne sont pas du même sang.

LE VIEILLARD.

Venez du moins, ma fille, poser vos pieds sur l'empreinte des siens, afin de voir s'ils sont de mesure pareille!

ÉLECTRE.

Comment ses pas auraient-ils laissé quelques vestiges sur ces rochers! et cela fût-il, comment imaginer que les pieds d'un frère et d'une sœur puissent être également grands[1] !

1. A ces critiques spirituelles, dont personne encore n'avait appelé, l'auteur de l'*Orestie* française, citée précédemment (p. 309, 341), semble avoir voulu répondre par une scène (II, 6), où, revenant aux signes de reconnaissance imaginés par Eschyle, il y a insisté, bien plus encore que le vieux poëte :

. . . . . .

ÉLECTRE.

Voyez, mes sœurs, voyez, chose plus précieuse,
Non-seulement des fleurs, mais encor des cheveux!

UNE JEUNE FILLE.

Les enfants éplorés sur la tombe d'un père,
Les épouses en deuil au tombeau d'un époux,

LE VIEILLARD.

Mais si Oreste était en ces lieux, ne pourriez-vous pas reconnaître la robe tissue de vos mains dont il était vêtu quand je le dérobai à la mort?

ÉLECTRE.

Ignorez-vous donc, ô vieillard, que j'étais encore enfant lorsque Oreste fut enlevé? Mais quand il serait possible que je lui eusse tissé une robe dans un âge si tendre, pourrait-il la porter encore aujourd'hui, à moins toutefois qu'elle n'eût grandi avec son corps[1]....

Toutes ces critiques ne sont pas justes, mais quelques-unes le sont, et la forme en est piquante. Les Athéniens purent dire d'Euripide à peu près ce que Caton dit un jour

La sœur désespérée au sépulcre d'un frère,
Offrent seuls leurs cheveux, don le plus saint de tous.

ÉLECTRE.

Regardez!... ces cheveux sont blonds, prodige étrange!
Blonds comme les cheveux de mon frère et les miens.
Enfants, nous les tressions, tendre et charmant mélange!
Et nul ne distinguait alors les miens des siens.

Voyez, avec ceux-ci formant une couronne,
Je présente à vos yeux un mélange pareil;
Sont-ils plus ressemblants sur le front de l'automne,
Deux blonds épis dorés par le même soleil?

. . . . . .

Attendez! sur le sable il a laissé peut-être
L'empreinte de son pas, le pieux visiteur?

. . . . . .

Hélas! quand autrefois nous courions dans la plaine,
Mon cher Oreste et moi, nous tenant par la main,
Et qu'au but arrivés, ayant repris haleine,
Nous repassions tous deux par le même chemin,

De mes pas et des siens l'enfant cherchant l'empreinte,
S'amusait à marcher sur nos traces ployé,
Et pressant le terrain d'une nouvelle étreinte,
Dans le contour du mien il appuyait son pied.

Et ce nouvel effort sur l'argile et le sable,
Dans le moule étranger marquait aussi le sien,
Seulement, plus petit, mais en tout point semblable,
Il était débordé par le contour du mien.

Maintenant, s'il vivait, c'est moi qui sur sa trace,
Comme il faisait jadis, marcherais à mon tour,
Et verrais, dénonçant une commune race,
Son pied grandi du mien dérober le contour!

(*Mesurant son pied dans la trace laissée par le pied d'Oreste.*)

O prodige! mes sœurs, cette forme est la même!
J'hésitais.... maintenant mon doute est éclairci.

1. V. 511-540.

de Cicéron, après une plaidoirie fort enjouée, où le grave consul s'était un peu trop égayé aux dépens du philosophe stoïcien : « En vérité, nous avons là un poëte tragique fort plaisant. »

Nous revenons de loin en rentrant dans cette scène d'Eschyle, dont le début est peut-être un peu faible, mais qui se termine par des développements d'une éloquence vraiment admirable. Après les premiers transports de leur joie, le frère et la sœur s'excitent mutuellement à la vengeance, s'encouragent au parricide, par le souvenir du trépas de leur père, qu'ils se retracent sous les images les plus vives et les plus frappantes. Les beaux vers que Crébillon met dans la bouche de son Palamède, et qui sont gravés dans toutes les mémoires, n'approchent cependant pas, malgré leur énergie, du sombre et effrayant tableau que peint ici à grands traits le génie d'Eschyle, sans rival dans ce genre d'expression. Le crime de Clytemnestre s'y reproduit de nouveau à l'imagination des spectateurs et presque à leurs sens épouvantés : le poëte montre à leurs yeux et fait retentir à leurs oreilles les coups forcenés sous lesquels succomba Agamemnon. Enivrés tout ensemble de douleur et de rage, ses malheureux enfants, dans une sorte de *duo* terrible, appellent à grands cris le châtiment sur la tête des coupables; ils acceptent avec une sorte de joie féroce, qui fait frémir, l'horrible ministère que leur confie la pitié du Destin, et il semble que nous les voyions recevoir, de ses mains in-

C'est le pied de mon frère. O justice suprême!
Oreste n'est pas mort! Oreste....

ORESTE.

Me voici!

Une autre apologie, c'est celle d'un ingénieux imitateur du théâtre grec, M. Magne (*Anthologie dramatique du théâtre grec*, ou Recueil des plus belles scènes d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, traduites en vers français, Paris, 1846). Il remarque (p. 90) qu'Eschyle semble avoir été au-devant des critiques qu'on pourrait faire de sa reconnaissance, par ces paroles d'Oreste, v. 219 sqq. :

« Tu me vois, et me méconnais; et tout à l'heure trouvant sur ce tombeau des cheveux semblables à ceux de ta tête, mesurant tes traces aux miennes, tu étais transportée de joie et croyais me voir. »

flexibles, le glaive dont un fils va tout à l'heure frapper une mère[1].

Nous ne sommes séparés de ce dénoûment, mis en action par la hardiesse du poëte, et auquel ses habiles préparations ont su accoutumer la pensée, que par des chants où, à plusieurs reprises, le chœur l'appelle, le célèbre d'avance; que par quelques scènes d'une grande familiarité, et qui, à part certains détails, offriraient peu d'intérêt, si l'on n'y trouvait quelque chose d'absolument nouveau chez Eschyle. Cette nouveauté, restée unique dans son théâtre, du moins dans ce que nous en avons, c'est un commencement d'intrigue dont se sont heureusement emparés, pour le développer, ceux qui l'ont suivi, en traitant le même sujet : elle est, il importe de le remarquer, le premier pas fait par l'art dramatique des Grecs, d'une fable sans action, sans péripéties, vers une autre plus étendue, plus variée, plus attachante, de la tragédie *simple* vers la tragédie *implexe*.

Oreste, qui, en présence du chœur, ce discret confident de tous les secrets de la tragédie[2], a fait part à Électre de ses desseins, qui même, chose étrange pour nous, mais ordinaire dans ce théâtre, où l'on ne se piquait point encore, il me faut souvent le répéter, d'exciter la curiosité, l'attente, la surprise, n'en a rien caché aux spectateurs, Oreste reparaît, comme il l'avait annoncé, avec Pylade, tous deux en costume de voyageurs. Il frappe à la porte du palais qu'il a bien de la peine à se faire ouvrir, et, reçu, en l'absence d'Égisthe, par Clytemnestre, lui conte fort naturellement la fable que, par malheur, nous savons déjà. Venant de Phocide, dit-il (est-ce, ainsi qu'il se le proposait[3], pour plus de vraisemblance, avec l'ac-

1. Voyez dans un ouvrage déjà cité plus haut, p. 190, dans le *Cours de littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin, t. II, p. 83 et suiv., un beau commentaire de cette scène. Le judicieux et éloquent critique, occupé surtout *de l'usage des passions dans le drame*, s'applique à montrer comment Eschyle, tempérant l'horreur par la pitié, a mêlé à des éclats d'indignation et de haine, à des souhaits de vengeance, de l'accent le plus énergique, l'expression touchante de l'amour fraternel.

2. Horat., *ad Pison.*, 200. — 3. V. 554 sq.

cent phocéen?), il a appris, en route, d'un étranger qu'il a su être Strophius, la mort d'Oreste, et s'est chargé d'en informer ses parents, comme aussi de savoir d'eux s'ils souhaitent qu'on leur envoie sa cendre. A cette nouvelle, qu'Électre accompagne des démonstrations assez froides d'une douleur simulée, Clytemnestre reste impassible; elle cache sa secrète joie sous un air de décente résignation, un grand empressement à s'occuper de ses hôtes et à faire avertir Égisthe. Bientôt passe le messager qu'elle lui envoie, et que le poëte lui a fait bien cruellement, mais bien heureusement choisir; car, ce messager, c'est la nourrice même d'Oreste, Gilissa ou Cilissa, dont Pindare se souvenait vers le même temps, et qu'il nommait Arsinoé[1]. Tout en marchant, elle pleure son cher nourrisson : avec une familiarité que n'égale point celle de Phénix chez Homère[2], et qui fait de ce personnage le parfait modèle de la *sedula nutrix* dont parle Horace[3], dans des discours merveilleusement confus et prolixes, elle s'entretient, sans rien omettre, des soins qu'elle lui a autrefois prodigués si vainement : aucun ne lui est indifférent; aucun ne rebute la naïveté hardie de la muse d'Eschyle, qui, dans la douleur complaisamment exprimée de cette bonne nourrice, trouve le sujet d'un contraste piquant avec l'insensibilité de la véritable mère[4]. Le chœur, qui retient un moment Gilissa, relève un peu son courage par des demi-confidences, et lui fait comprendre qu'elle ne doit s'acquitter qu'à moitié de sa commission, et se garder de dire à Égisthe, comme on le lui a recommandé, de venir avec ses gardes. Il vient seul, en effet, moins satisfait qu'on ne s'y attend, d'un événement qui peut ajouter à la haine publique,

1. *Pyth.*, XI, 26 sqq. Voyez plus haut, p. 327, note 5.— 2. *Iliad.*, IX, 482 sqq. — 3. *Ad Pison.*, 116.

4. Ces deux sortes de mères sont au contraire rapprochées, mises presque au même rang par Plaute dans ces vers charmants (19 sqq.) du prologue de ses *Ménechmes :*

> Ita forma simili pueri, uti mater sua
> Non intergnosse posset, quæ mammam dabat;
> Neque adeo mater ipsa, quæ illos pepererat.

doutant de sa réalité, impatient de s'en éclaircir. A peine est-il entré dans le palais, que l'événement se précipite. Nous y avons été préparés par ces terribles paroles d'Oreste :

« Si je passe une fois le seuil de cette porte, sachez-le bien, que je trouve Égisthe assis sur le trône de mon père ou qu'il vienne plus tard vers moi pour me voir et m'interroger, avant qu'il ait pu me dire : D'où êtes-vous, étranger? je l'étendrai mort à mes pieds d'un coup rapide de ce glaive[1].... »

Égisthe vient d'être égorgé; ses cris de détresse ont pénétré jusque sur la scène, et y ont été recueillis par le chœur, avec une joie, une avidité fort naturellement mêlées d'un mouvement involontaire de crainte personnelle[2]. Remarquons, en passant, ce nouvel exemple[3] de l'art d'Eschyle et des autres tragiques grecs, à marquer le personnage abstrait et général du chœur de quelques traits plus individuels, expression presque satirique, presque comique des travers de la foule, qui le font descendre par moments, des hautes régions morales où il habite, en quelque sorte sur la terre. « Les acteurs de la scène, dit Aristote[4], représentent des héros;... le chœur c'est le peuple, de simples mortels. A ce personnage conviennent... les traits de l'humanité[5]. »

Bientôt le palais se remplit de trouble et de tumulte. Qu'on se figure Clytemnestre sortant, aux cris de ses serviteurs, de l'appartement des femmes, égarée, échevelée, la terreur peinte sur la figure, mais conservant encore quelque chose de son audace, et demandant une hache pour se défendre contre ses ennemis! Qu'on se représente, d'un autre côté, Oreste paraissant tout sanglant, le glaive à la main, altéré de vengeance! Quel moment d'attente et d'effroi! Quel terrible entretien va commencer entre ces deux personnages qui s'abordent, frémissant de fureur et

1. V. 562 sqq. — 2. V. 859 sqq. — 3. Voyez plus haut, p. 202, 325.
4. *Problem.*, XIX, 40. Cf. E. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, etc., p. 409.
5. Ἄνθρωποι, ἀνθρωπικά.

d'épouvante! Quelles étonnantes paroles vont sortir de leur bouche!

Une foule d'idées et de sentiments s'offraient au poëte qui entreprenait d'être leur interprète; le souvenir d'un père trahi et assassiné, d'une enfance abandonnée et condamnée à l'exil, d'un trône envahi et partagé avec un meurtrier; les prières sacrées d'une mère, ses excuses, ses malédictions; et enfin l'idée de la fatalité qui préside à cet affreux sacrifice. Toutes ces idées, tous ces sentiments devaient être exprimés et ne pouvaient cependant se développer beaucoup au milieu d'un mouvement si tumultueux; il fallait qu'ils s'échappassent du cœur avec violence, qu'ils se produisissent sous une forme énergique et rapide : à quel effort de talent se condamnait le poëte qui osait aborder une telle situation!

Eschyle n'est point resté inférieur à sa tâche; son dialogue est vraiment incomparable pour la vigueur et la brièveté du trait. Il n'a du reste rien de semblable aux scènes de Sénèque, qui paraissent se recommander par un mérite pareil. Ce ne sont point ici des antithèses artistement distribuées, une lutte de maximes, un cliquetis de sentences, une escrime de rhéteur : c'est un combat véritable, combat à mort entre les sentiments les plus opposés et les plus respectables. Il s'agit de savoir qui triomphera de la mère ou du fils, de la vengeance la plus sainte, ou des plus saints devoirs de la nature que cette vengeance outrage.

La scène commence de la manière la plus vive. Point d'explication, point de reconnaissance. Clytemnestre doit avoir et a en effet tout compris; son fils ne lui adresse qu'un vers terrible par sa concision, et qu'il faut rendre littéralement, pour en faire sentir toute la force :

« Vous aussi, je vous cherche; quant à lui, c'en est fait[1]. »

Personne ici n'est nommé, ni Clytemnestre, ni Oreste, ni Égisthe; et cependant quelle effrayante clarté!

1. V. 879.

Les regrets que Clytemnestre donne à Égisthe redoublent la rage d'Oreste; elle s'exprime par cette ironie, sous laquelle se cachent les plus violentes passions :

« Vous l'aimez encore! eh bien, vous reposerez avec lui dans le même tombeau, et jusqu'après sa mort vous lui serez restée fidèle[1]. »

A ces mots, la mère éperdue arrête le glaive prêt à la frapper, par un geste et par des paroles que Ducis semble avoir traduits dans son Hamlet[2] :

Je verrai donc ma mère embrassant mes genoux,
Suspendant par ses pleurs mes parricides coups,
Me dire : « Cher Hamlet, daigne encor me connaître :
Épargne au moins, mon fils, le sang qui t'a fait naître,
Le sein qui t'a conçu, les flancs qui t'ont porté....

Cette prière pathétique ne perd rien à sortir d'une bouche si criminelle; on ne peut l'entendre sans émotion; il n'y a pas d'entrailles humaines qui n'en fussent troublées : Oreste n'y résiste point, il se détourne, et dit à Pylade, comme l'Hamlet de Ducis à l'ombre irritée de son père[3] :

« Pylade! que ferais-je? je ne saurais tuer une mère[4]. »

Ainsi Clytemnestre, qui témoignait tant d'audace, ne trouve point de défense contre son fils irrité et prêt à punir; elle ne peut que tomber à ses pieds et lui présenter son sein maternel : Oreste, qui dans sa fureur allait l'immoler, passe tout d'un coup à la pitié. Quelle succession de sentiments, et cela dans huit vers! Où trouverait-on un autre exemple de cette énergique rapidité?

Pylade rappelle à son ami les ordres des dieux[5], et cet

1. V. 881. — 2. Acte II, sc. v. — 3. Acte IV, sc. III. — 4. V. 886.
5. En trois vers seulement (887-889) qui composent tout son rôle. God. Hermann (*de Eschyl. Psychostasia; Opusc.*, t. VII, p. 347) conjecture, un peu gratuitement peut-être, que ces trois vers étaient prononcés, comme nous dirions, *dans la coulisse*, par Pylade, témoin invisible de la scène, et il croit que de cette manière ils devaient produire plus d'effet, sembler l'arrêt, la voix de la destinée elle-même. M. Niccolini, dans sa dissertation déjà citée (p. 336), paraît se ranger à cette opinion.

encouragement atroce, qui nous révolte avec raison, était sans doute adouci, pour les contemporains d'Eschyle, par les idées religieuses, du reste si étranges, qui se mêlaient à un pareil sujet. Il est probable qu'il y avait ici une pause pendant laquelle Oreste reprenait ses esprits, et revenait à ses premiers sentiments. Son langage est moins véhément et plus grave; l'acte de vengeance forcenée qu'il allait commettre, il veut maintenant l'accomplir comme un sacrifice : avec un calme cent fois plus terrible que n'était sa fureur, il annonce à sa mère l'irrévocable arrêt : il va, dit-il, l'immoler dans le palais, sur le corps de son complice. C'est ainsi qu'Eschyle, qui s'est avancé jusqu'aux dernières limites de la terreur, s'arrête cependant, épouvanté lui-même de son dénoûment, et nous en épargne du moins la vue; il ne nous montre qu'Oreste, qui entraîne sa mère après cet échange rapide de répliques pathétiques et terribles :

CLYTEMNESTRE.

Je t'ai nourri; laisse-moi vieillir.

ORESTE.

Auprès de moi, vous, qui avez tué mon père !

CLYTEMNESTRE.

La faute, mon fils, est au Destin.

ORESTE.

Le Destin aussi a décidé votre mort.

CLYTEMNESTRE.

Crains les imprécations d'une mère, ô mon fils !

ORESTE.

Votre fils ! vous l'avez rejeté, précipité dans l'infortune.

CLYTEMNESTRE.

Oh ! non; mais envoyé dans une maison amie.

ORESTE.

On m'a vendu, doublement vendu, moi, le fils d'un père libre.

CLYTEMNESTRE.

Eh ! quel prix m'en est revenu ?

ORESTE.

Je rougirais de le dire[1].

CLYTEMNESTRE.

Dis; mais les torts de ton père, il faut les dire aussi[2].

. . . . . .

Mon fils, tu veux donc tuer ta mère ?

ORESTE.

C'est par vous, non par moi, que vous périssez.

CLYTEMNESTRE.

Songe aux chiens vengeurs d'une mère.

ORESTE.

Et ceux d'un père, où les fuir, si je l'oublie ?

CLYTEMNESTRE.

En vain je pleure, je supplie, vivante encore; c'est parler à la tombe.

ORESTE.

Le destin de mon père a réglé votre sort.

1. Dans l'*Agamemnon*, v. 854 sqq., un des premiers soins de Clytemnestre, lorsqu'elle va recevoir son époux revenant de Troie, est de lui expliquer l'absence de leur fils Oreste. Elle l'a, dit-elle, par le conseil de Strophius de Phocide, envoyé près de ce prince, leur hôte, pour le soustraire aux dangers qu'il aurait pu courir, s'il fût arrivé malheur à son père et que le peuple se fût soulevé : elle l'a en réalité, soit pour complaire à son amant, soit pour se soustraire elle-même au muet reproche de son adultère, exilé de la maison paternelle et de la patrie (*Agamemn.*, 1254, 1537, 1640), réduit à vivre chez les étrangers, dans un état de dépendance qu'Oreste assimile ici à l'esclavage. C'est peut-être cette assimilation, dont on trouve dans le théâtre grec d'autres exemples (voyez Soph., *Ajax*, 1016 sq.; Euripid., *Phœniss.*, 301 sq., 395), qui avait fait donner par un tragique latin, Pacuvius, à une tragédie sur Oreste, le singulier titre de *Dulorestes*, δοῦλος Ὀρέστης.

2. Voici qui peut donner une idée de la difficulté d'assigner aux imitations de la tragédie latine leur véritable modèle. On a cru quelquefois retrouver cette réplique de Clytemnestre dans un des vers conservés de la *Clytemnestre* d'Attius (voyez plus haut, p. 307, 320 sq.) :

Matrem ob jure factum incilas, genitorem injustum adprobas.

D'autres ont regardé comme plus probable que le vers d'Attius provient de cette scène de l'*Agamemnon* où Clytemnestre, repoussant les reproches des Argiens, récrimine contre son époux. Voyez *Agamemn.*, v. 1384 sqq.; et, plus haut, p. 327.

CLYTEMNESTRE.

Hélas! c'est bien un serpent que j'ai nourri! Il n'était que trop vrai, mon effroyable songe!

ORESTE.

Ce que vous avez fait vous-même, c'est votre tour de le souffrir [1].

Quand on lit cette scène affreuse et sublime cependant, on ne trouve pas qu'un critique étranger [2] ait rien exagéré, en disant d'Eschyle, éloquemment, « qu'il découvre la tête de Méduse aux spectateurs saisis d'effroi. »

La même situation a été plusieurs fois reproduite par les modernes. Shakspeare le premier a, comme Eschyle [3], osé mettre en présence la mère et le fils. Dans une scène dont les bizarreries n'effacent pas la beauté, il nous a montré Hamlet qui s'enferme avec la reine Gertrude pour lui reprocher ses crimes qu'elle croit ignorés de son fils. Le langage qu'il lui tient offre un curieux mélange de fureur, de tendresse et d'ironie. Le trouble de la mère n'est pas moins admirablement peint : elle paraît si malheureuse, que l'ombre de l'époux assassiné, présente à cette explication, en témoigne de la pitié.

Voltaire, dans sa tragédie de Sémiramis, a considérablement affaibli cette peinture en y mêlant un intérêt tout romanesque. Chez Eschyle et Shakspeare, on peut effacer les noms ; il restera une mère et son fils, que devrait rapprocher la plus tendre affection et que sépare le crime le plus affreux. C'est une situation simple d'où sortent des sentiments pris dans la nature la plus générale, et propres à émouvoir tous les hommes. Dans l'ouvrage de Voltaire, c'est bien moins une mère et son fils qui nous sont montrés, que Sémiramis et Arsace, que les héros de roman auxquels le poëte a donné ces noms. Les sentiments qui naissent de la position peu vraisemblable où il les a placés, se substituent à des sentiments plus vrais, plus profonds, plus tragiques. La scène est moins forte, moins frappante. Elle ne laisse pas de paraître encore fort pathétique, quoiqu'on remarque dans l'exécution de la langueur, qu'au moment où le dialogue s'anime, le mouvement soit plus dans les mots que dans les choses, et qu'ainsi la chaleur et la rapidité du style aient, comme il arrive souvent dans le théâtre de Voltaire, quelque chose de factice.

1. V. 879-917. — 2. W. Schlegel.
3. Mais non, je crois, à son exemple, ainsi que l'a dit M. Puech, dans l'avant-propos de la remarquable traduction en vers qu'il a donnée des *Choéphores*, en 1826, deux ans avant celle où il a reproduit, nous l'avons dit plus haut, p. 268, avec talent et succès, le *Prométhée*.

Enfin, de nos jours, Ducis s'est replacé dans la situation simple et terrible imaginée par le poëte grec et par le poëte anglais; il a peint comme eux, avec une admirable énergie, l'effroi de la mère, la colère du fils, et l'attendrissement qui succède, en son âme, à la fureur. La scène de l'urne, comme on l'appelle, dont l'invention lui appartient, celle où Hamlet se trouve placé entre l'ombre irritée d'un père qui demande vengeance, et une mère qui tremble sous son poignard, sont d'une beauté qu'aucun souvenir n'efface. Il suffit d'en appeler à l'effet prodigieux qu'elles produisaient à la représentation, lorsqu'elles avaient pour interprète l'acteur fameux qui en était comme le second créateur, et dont le souvenir ne peut se séparer de l'idée qu'on en conserve.

Il reste peu de choses à dire pour achever cette analyse des *Choéphores*. Tandis que le chœur célèbre dans ses chants le sacrifice qui s'accomplit et la puissance fatale qui a conduit tous ces événements, les portes du palais s'ouvrent tout à coup; on aperçoit les corps sanglants d'Égisthe et de Clytemnestre, et auprès le parricide Oreste qui fait devant le peuple d'Argos l'apologie de son action. Il ordonne que l'on déploie sous les yeux de ses concitoyens et à la face du soleil ce vêtement perfide où l'on emprisonna autrefois les membres d'Agamemnon avant de le frapper. Ce tableau, d'une invention admirable, renouvelle toute l'horreur du forfait qui vient d'être puni; il sèche les larmes trop amères qui coulent encore à la pensée d'une mère immolée par un fils; il

adoucit, autant que l'art pouvait le faire, l'horreur de la catastrophe. C'est devant le témoin muet du crime de sa mère qu'Oreste, les mains fumantes du sang qu'il a répandu, proclame son innocence. Mais on pourrait dire de lui ce que disait d'un autre Oreste, le célèbre Gluck. A une répétition de son Iphigénie en Tauride, quelques personnes condamnaient un accompagnement terrible placé sous des paroles, dans lesquelles le héros exprime, après un transport de fureur et d'égarement, que *le calme rentre dans son âme*. On trouvait une contradiction choquante entre cette situation paisible où il se retrouve, et les accents discordants et sinistres de la musique; on accusait le compositeur d'avoir trahi par distraction ou par maladresse les intentions du poëte. Cette critique arriva jusqu'aux oreilles de Gluck, qui conduisait l'orchestre; il s'interrompit et s'adressant de loin à ses censeurs : « Vous ne voyez pas qu'il ment, » s'écria-t-il avec le ton de la colère et l'expression du génie. L'Oreste d'Eschyle ment aussi quand il vante la justice de l'acte exécrable auquel il s'est laissé emporter : on s'en aperçoit bien au soin empressé avec lequel il redouble ses apologies, comme pour se rassurer lui-même contre le cri de sa conscience qui se révolte et qui l'accuse. Le chœur remarque avec effroi les regards douloureux qu'il jette de temps en temps sur le corps de Clytemnestre. Bientôt sa raison se trouble et s'égare; il voit ou croit voir ces Furies que la malédiction d'une mère mourante a soulevées contre lui, ces chiens dévorants qu'elle a attachés à sa poursuite; il les dépeint avec des expressions qui préparent, on l'a judicieusement remarqué[1],

1. Bœttiger, *Les Furies d'après les poëtes et les artistes anciens*, Weimar, 1801; traduction française, Paris, 1802; God. Hermann, *Opusc.*, VI, 2, p. 134, etc. Voyez encore E. Roux, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, p. 96. Il y a eu du reste à ce sujet en Allemagne de grandes controverses, dont on trouvera le résumé dans une dissertation, déjà citée, de L. R. Haym, *De rerum divinarum apud Æschylum conditione*, p. 28 et suiv. Quelques critiques, entre autres O. Müller, contredit en cela par God. Hermann, ont pensé que les Furies, invisibles pour le chœur, lequel témoigne en effet ne pas croire

aux effrayants tableaux de la pièce suivante, et dont la vivacité a passé dans les vers fameux de Sophocle, d'Euripide, de Racine, de Crébillon; s'échappant enfin de la scène, il annonce qu'il va chercher du repos à Delphes, dans le temple du dieu qui lui ordonna le crime. C'est là que nous le retrouvons au début de la tragédie des *Euménides*, qui ferme par une conclusion plus satisfaisante le cercle de forfaits dont se compose cette terrible trilogie. Le chœur semble la résumer tout entière par ces paroles qui terminent la pièce :

« Trois fois la tempête a soufflé sur ce palais. Ce fut d'abord l'affreux repas du malheureux Thyeste; puis la mort de ce roi, chef suprême de la Grèce, massacré dans un bain. Aujourd'hui vient Oreste, le troisième, dirai-je pour sauver ou perdre cette maison? Quand s'arrêtera, se reposera, enfin assoupie, l'infatigable vengeance[1]. »

à la réalité de ce qu'Oreste dit voir, et visibles seulement pour celui-ci, se montraient aussi, dès ce moment, aux yeux des spectateurs. C'est une combinaison difficile à admettre par plus d'une raison, mais par celle-ci surtout qu'elle ne s'accorde point avec ce qui est raconté des effets produits par l'apparition des Furies dans *les Euménides*. M. Niccolini, qui l'admet (voyez la dissertation citée plus haut, p. 336, 357), en admet une toute semblable chez Shakspeare, dans la 4e scène du IIIe acte d'*Hamlet*, où l'ombre du père apparaît réellement entre le fils à qui elle parle et qui lui répond, et la mère qui nie sa présence et la traite de folle vision. Dans la nouvelle *Orestie* (voyez plus haut, p. 309, 341, 350), le parricide est à peine commis (act. II, sc. XI), que les Euménides sortent de terre, vues et entendues, non-seulement d'Oreste, mais de sa sœur, mais des autres personnages, en même temps que des spectateurs. Le peu d'effet de cette apparition subite, trop peu préparée pour être même bien comprise, m'a démontré, mieux que les raisonnements divers de la critique, que les choses n'avaient pas dû se passer ainsi dans la trilogie d'Eschyle, et qu'il avait seulement offert à l'imagination, dans la scène finale de sa deuxième pièce, ce qu'il devait montrer aux yeux dans la troisième. Sur le personnage des Furies et sur tout ce qui se rapporte à la représentation, à la composition, au sens mythologique, à l'intérêt historique de la pièce suivante, on consultera particulièrement le savant et curieux commentaire dont O. Müller a fait suivre en 1833 (Gœttingue) sa traduction des *Euménides*, et qui a fourni ultérieurement une si riche matière aux discussions de la critique.

1. V. 1052-1063.

CHAPITRE SEPTIÈME.

Les Euménides.

Eschyle, dans ses *Euménides*, comme dans son *Prométhée*, s'est placé hardiment au sein d'une sphère toute merveilleuse. Le lui reprocherons-nous, avec quelques critiques? Non, sans doute. On ne conteste plus à la tragédie le droit d'employer le merveilleux, non-seulement quand la croyance des spectateurs est disposée à l'admettre, mais simplement quand il convient au sujet, qu'il doit y jouer un rôle important, qu'à force d'imagination et d'art le poëte saura lui prêter de la réalité et de la vie. Un droit, dont l'exercice est soumis à de telles conditions, est certainement bien loin de l'abus. Aussi combien de poëtes dramatiques peut-on citer qui se soient montrés vraiment dignes d'en user? Deux seulement, Shakspeare et Eschyle.

Cette supériorité, elle leur vient sans doute, avant tout, des temps dans lequels ils ont vécu l'un et l'autre, temps où la crédulité préparait les esprits aux fantastiques créations de la poésie. Mais aussi avec quelle puissance et quelle habileté ils se sont emparés de cette superstitieuse disposition! dans quel mystérieux lointain, pour quelles causes étranges ils font mouvoir les personnages qu'il leur plaît d'emprunter à un monde surnaturel! par quelles préparations ils nous amènent à souffrir leur présence et à y croire! quel langage extraordinaire, inouï, ils mettent dans leur bouche! Le merveilleux, chez l'auteur de Macbeth et d'Hamlet, chez celui du *Prométhée* et des *Euménides*, n'est pas ce qu'il est ailleurs, une décoration de magasin qu'un mécanisme grossier produit au besoin sur le théâtre; c'est une apparition

véritable, à laquelle on a foi comme aux visions d'un songe.

Eschyle, d'un coup de sa baguette magique, fait tout à coup paraître le temple de Delphes, et sur le seuil la vieille Pythie, prête à entrer pour consulter l'oracle. Un spectacle effrayant l'en repousse; elle y a vu, dit-elle, dans le costume et l'attitude d'un suppliant, un homme aux mains sanglantes, à l'épée nue, et autour de lui, dormant d'un profond sommeil, des femmes d'un aspect hideux. Ce tableau[1], que de vives expressions rendent présent à l'imagination des spectateurs, se découvre en partie à leurs yeux[2], lorsque les portes du temple s'ouvrent pour laisser sortir Oreste conduit par Apollon.

Le dieu, qui a ordonné le meurtre, ne peut abandonner le meurtrier. Il a endormi les Furies pour le soustraire à leur poursuite, et il l'envoie, sous la garde invisible de Mercure, à Athènes, où il doit trouver des juges favorables. La Harpe, qui, sous forme d'analyse, a fait de cette pièce une véritable parodie, paraît s'étonner de la simplicité d'Apollon et d'Oreste, qui ne songent

1. Virgile s'en souvenait et l'a retracé, soit d'après Eschyle, soit d'après Ennius, traducteur des *Euménides*, et peut-être aussi, bien qu'il n'en reste aucune trace, des deux premières pièces de l'*Orestie*, soit enfin, selon le sentiment de Servius, d'après Pacuvius, lorsqu'il a dit :

> Aut Agamemnonius scenis agitatus Orestes,
> Armatam facibus matrem et serpentibus atris
> Quum fugit, ultricesque sedent in limine Diræ.
> (*Æn.*, IV, 471.)

C'est aux mêmes souvenirs que Cicéron faisait appel lorsque, ne voulant voir dans les Furies que l'image symbolique du remords, il disait :

« Nolite.... putare, quemadmodum in fabulis sæpenumero videtis, eos qui aliquid impie scelerateque commiserint, agitari et perterreri Furiarum tædis ardentibus.... » (*Pro Sext. Rosc. Amerin.* XXIV.)

« Nolite.... putare.... ut in scena videtis, homines consceleratos impulsu deorum terreri Furiarum tædis ardentibus. Sua quemque fraus, suum facinus, suum scelus, sua audacia de sanitate ac mente deturbat : hæ sunt impiorum Furiæ, hæ flammæ, hæ faces. Ego te non vecordem, non furiosum, non mente captum, non tragico illo Oreste aut Athamante dementiorem putem, qui sis ausus, etc.... » (*In Pison.*, XX.)

2. Par quel mécanisme? Bœttiger s'applique à le faire comprendre dans une note intéressante, *Opusc.*, p. 354.

pas qu'*à leur réveil* les Furies *ne seront pas bien embarrassées pour retrouver* leur victime. Il ne voit pas ou feint de ne pas voir qu'Apollon, en trompant leur vigilance, a voulu seulement ménager à Oreste le temps de gagner un asile sûr.

La scène suivante, où l'ombre de Clytemnestre vient réveiller les Furies, cette scène, d'une conception si originale et d'un effet si terrible, n'a pas davantage obtenu grâce auprès du critique. Il emploie, pour la faire connaître, une traduction de Lefranc de Pompignan, qu'il lui plaît de déclarer fidèle, et il ne manque pas, avec ce consciencieux traducteur, d'interrompre à tout instant les discours de Clytemnestre par cette parenthèse bouffonne : *les Euménides ronflent*. Je sais fort bien que cette parenthèse n'est pas du fait de Lefranc de Pompignan, qui l'a prise, ainsi que depuis De la Porte du Theil, dans les éditions grecques. Mais je sais aussi qu'un judicieux éditeur, Boissonade, l'a supprimée[1], et avec grande raison. D'abord ces sortes d'explications, mises entre parenthèses, n'ont rien que de fort étranger à la poésie grecque, qui s'explique ordinairement assez d'elle-même, sans ce secours; ensuite, si les ronflements des Furies sont indiqués dans les vers d'Eschyle[2], il est probable que Clytemnestre était seule à les entendre, ou que du moins, comme l'a pensé Brumoy, quelque accompagnement musical en tenait la place. La musique et la poésie peuvent tout exprimer[3], et, présentée par elles, la réalité la plus ignoble et la plus repoussante se fait supporter. Boileau l'a dit, dans des vers devenus proverbe; la scène d'Eschyle le prouve. Qu'on lise ce morceau, vraiment étonnant par la familiarité hardie des figures et des expressions, et, en même temps, par une éloquence que

1. Voyez son édition d'Eschyle, t. II, p. 147, 272. — 2. V. 53, 117, 121.
3. Virgile a pu dire d'un de ses guerriers :

. . . . . Toto proflabat pectore somnum.
(*Æn*, IX, 326.)

l'imagination seule a pu rencontrer, puisque la nature n'en offrait pas de modèle! Comment parlent les fantômes? les poëtes seuls le savent, eux qui les évoquent. Mais aucun certainement n'a été plus savant dans ce langage que celui qui a recueilli de si sombres, de si terribles paroles :

« Vous dormez! Se peut-il? êtes-vous donc les Furies? Tandis que vous me délaissez ainsi, moi seule, entre tous les morts, on ne m'épargne pas aux enfers, où j'erre honteusement, le reproche de mon crime : on m'y accuse, je vous le répète, on m'y punit. Et moi, je n'ai point de dieux qui s'indignent de mon sort, moi si cruellement traitée par le mortel le plus cher, moi qu'ont égorgée des mains parricides. Voyez cette blessure, voyez-la par la pensée; l'esprit, dans le sommeil, a des yeux et, dans la veille, il est aveugle. Que de fois vous êtes-vous abreuvées par mes soins de libations de vin, sobres et douces offrandes! que de fois vous ai-je conviées à mon foyer, la nuit, dans ces heures redoutables que ne partage avec vous aucun autre dieu! Tout cela, je le vois, est oublié, foulé aux pieds. Le coupable vous échappe; dégagé du filet, comme un jeune faon, il fuit et se rit de vous. Entendez les plaintes de mon ombre, reprenez vos sens, déesses des demeures souterraines! Celle qui vous appelle en songe, c'est Clytemnestre. — Vous me répondez par un sourd murmure! et lui cependant, il fuit, il est déjà loin. Mes dieux sont donc les seuls qui n'ont point de suppliants! — C'est trop dormir; c'est trop peu compatir à ma peine. Le meurtrier de cette mère qui vous invoque, Oreste, vous échappe. — Pourquoi ces cris poussés dans votre sommeil? Que ne vous levez-vous! N'est-ce pas votre tâche, que de tourmenter les coupables? — Le sommeil et la fatigue, conjurés contre vous, ont engourdi la rage de vos terribles vipères. »

Ici le chœur fait entendre des cris confus : « Arrête, arrête, prends garde. « L'ombre de Clytemnestre reprend :

« Vous poursuivez en songe votre proie; vous semblez aboyer, comme le chien dont le sommeil n'interrompt point l'ardeur. Que faites-vous donc? levez-vous; ne vous laissez pas vaincre à la fatigue; reconnaissez ce que vous coûte ce lâche repos. Puissent mes justes reproches percer votre âme! Les reproches sont pour les sages un aiguillon. Répandez de nouveau sur le coupable ce souffle sanguinaire, cette vapeur, ce feu dévorant qui s'exhale de vos entrailles : courez sur sa trace, et qu'une seconde fois il se consume à vous fuir[1]. »

1. V. 94-134.

Les Furies s'éveillent et se lèvent en tumulte, cherchant leur proie échappée[1]. Il faut se les représenter, d'après les vers d'Eschyle[2] et quelques témoignages anciens[3], le visage sombre et hagard, les yeux sanglants, les cheveux hérissés et entremêlés de serpents[4], vêtues de longues robes

1. Cette admirable scène était certainement présente au souvenir d'Euripide, quand, dans son *Electre*, v. 40 sqq., il expliquait par une figure dont la vivacité la rappelle, pourquoi Egisthe a fait de la fille d'Agamemnon la compagne d'un homme pauvre, vivant aux champs du travail de ses mains. « Si quelque homme considérable, est-il dit dans ce passage, l'avait épousée, il aurait réveillé de son sommeil le trépas sanglant d'Agamemnon, et le châtiment n'aurait pu manquer d'atteindre Egisthe. » Par une rencontre déjà remarquée (voyez E Roux, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, p. 137), la même imagination s'est offerte à un des prédécesseurs de Shakspeare, Thomas Kyde. Dans une pièce intitulée *la tragédie espagnole*, « il fit voir (acte IV) l'ombre d'Andréa, réveillant la vengeance endormie et s'indignant de ses retards. » (Voyez l'analyse de cette pièce dans un article de la *Revue des Deux-Mondes*, novembre 1835, p. 468 et suivantes, où il est traité *de la tragédie avant Shakspeare*. Voyez aussi la belle étude du même sujet, insérée par M. Villemain au cahier de janvier 1856 du *Journal des Savants*, et particulièrement la page 11).

2. V. 52 sqq.

3. Dans le *Plutus* d'Aristophane, v. 418 sqq., quand la pauvreté se montre tout à coup à Chrémyle et à Blepsidème, « qui es-tu donc? s'écrie l'un, tu me parais bien pâle. — C'est peut-être, dit l'autre, quelque furie de tragédie; elle a le regard égaré et tragique. — Non, reprend le premier, elle n'a pas de torche. » Les divers passages qui peuvent éclaircir et compléter la description d'Eschyle, on les trouvera rassemblés et discutés dans l'ouvrage déjà cité p. 336, où Bœttiger a traité des *Furies d'après les poëtes et les artistes anciens*, s'attachant à montrer comment la loi du beau, qui dirigeait ces derniers, a dépouillé progressivement de ce qu'il avait de hideux et de repoussant le type primitif des Furies. Sans contester la réalité de cette métamorphose, je dirai qu'elle me paraît avoir dû commencer chez Eschyle même, qui s'adressant aux yeux, comme les sculpteurs et les peintres, était à peu près dans les mêmes conditions qu'eux, et n'a sans doute pas montré matériellement par le costume tout ce que ses vers offraient à l'imagination, et qu'elle seule devait voir. On trouvera le résumé des opinions diverses à ce sujet dans la dissertation déjà citée de R. Haym, *De rerum divinarum apud Æschylum conditione*, p. 26 sqq.

4. .... cæruleos.... implexæ crinibus angues
Eumenides....

(Virg., *Georg.*, IV, 482.)

Selon Pausanias, *Attic.*, I, XXVIII, 6, ces serpents mêlés aux cheveux hérissés des Furies étaient une imagination d'Eschyle. L'antiquaire, visitant les monuments d'Athènes, n'en a pas trouvé trace dans les représentations du temple des Euménides, lesquelles, dit-il, ne présentaient rien d'effrayant.

noires avec des ceintures de pourpre, portant peut-être des flambeaux dans leurs mains, rugissant, bondissant, abandonnées aux transports d'un délire sauvage. On a raconté qu'à leur apparition soudaine un mouvement de terreur saisit toute l'assemblée, que des femmes avortèrent, que des enfants moururent[1]. Ce fut, a-t-on ajouté, pour prévenir le retour de tels accidents, que, par une ordonnance des magistrats, le chœur fut réduit de cinquante acteurs à quinze[2].

Ces anecdotes, pour avoir été partout répétées, n'en sont pas plus certaines.

Ce n'est pas qu'on ait eu raison de douter[3], malgré des passages formels de Platon[4], ce qu'on peut raisonnablement conclure d'un trait précédemment raconté[5], que les femmes assistassent aux représentations tragiques; mais il a dû paraître bien douteux que le chœur fût encore à cette époque si nombreux, surtout lorsque des témoignages anciens[6] établissent positivement que, dans l'*Agamemnon*, dans les *Euménides*, il se composait de quinze personnages. Ce dernier nombre a paru lui-même excéder de beaucoup celui que donnaient au poëte, pour ce cas particulier, les traditions mythologiques, et qu'il ne pouvait dépasser sans choquer la croyance universelle. On a remarqué[7] que quand la Pythie aperçoit dans le sanctuaire ces femmes dont l'aspect étrange l'étonne, elle les compare d'abord aux trois Harpies, aux trois Gorgones[8]; que le chœur, au moment où il sort enfin de son long assoupissement, débute par

1. *Vit. Æschyl.* — 2. J. Poll., IV, 15. — 3. Bœttiger (*ibid.*); après lui W. Schlegel (*Cours de litt. dramat.*), et autres.

4. Par exemple, le passage du *Gorgias* où Socrate appelle la tragédie : « .... une rhétorique pour ce peuple composé d'enfants, de femmes et d'hommes, de citoyens libres et d'esclaves confondus ensemble.... » (*Œuvres de Platon*, trad. par V. Cousin, t. III, p. 350.) Bœckh, qui cite ce passage (*Græc. trag. princip.*, IV), renvoie à d'autres du IIe et du VIIe livre des *Lois*. Voyez aussi, sur cette question, Bode (*Hist. de la poés. gr. trag*, t. III, p. 124 et suiv.).

5. Plutarch., *Vit. Phoc.*, XIX. Voyez plus haut, p. 108. — 6. Schol. Aristoph., *Equit.*, 586; schol. Æschyl., *Eumen.*, 577. Voyez plus haut, p. 325. — 7. Blomfield, præfat. ad *Pers.*, p. XIX sqq. — 8. V. 48 sqq.

un vers qui semble n'indiquer que trois personnages : « Levons-nous, levons-nous! éveille-la; moi je t'éveille[1]. » On a fait aussi cette remarque[2], qu'en certaine occasion, où le coryphée adresse la parole au chœur, il lui arrive d'employer la forme du duel[3]. De là on a conclu[4] qu'Eschyle s'était conformé à la fable en ne produisant sur la scène que les trois Furies connues de tout le monde, Alecton, Mégère, Tisiphone. D'autres, avec plus de vraisemblance, ne pouvant croire à une réduction si inusitée du chœur, prenant en considération des expressions par lesquelles Eschyle, et dans cette pièce et même dans la précédente[5], désigne les Euménides, celles de *foule*, de *troupe*, de *troupeau*, et autres semblables, comparant à ces passages un passage de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide[6], où Oreste, bien évidemment, compte aussi un beaucoup plus grand nombre de Furies qu'on ne faisait généralement, ont pensé qu'à ces personnages consacrés Eschyle en avait arbitrairement associé, comme suivants, comme ministres, un nombre suffisant pour compléter le chiffre ordinaire du chœur, c'est-à-dire les porter à quinze[7], ou, ce qui revient à peu près au même, qu'il les avait fait accompagner d'un *nombreux cortége de spectres horribles*[8]. Quoi qu'il en soit de ces diverses opinions, qu'Eschyle ait montré sur la scène, ou trois, ou quinze, ou même cinquante Furies; que le public athénien ait été troublé, ou de leur nombre, ou de leur costume, ou de leur manière inusitée d'entrer sur la scène, en foule et tumultueusement, selon les uns, isolément, successivement, selon les autres[9], ou de tout cela à la fois; qu'à l'occasion de l'émotion causée par la pièce, on ait réduit, de quelque manière, le chœur; ou bien, cela encore a été

1. V. 185. — 2. God. Hermann, *de Choro Eumenidum Æschyli; Opusc.*, t. II, p. 126. — 3. V. 50. — 4. Blomfield et ceux qui l'ont suivi. — 5. V. 46, 57, 192, 244, 400, 577. Cf. *Chœph.*, v. 1044.

6. V. 942 sqq. Ces vers sont peu d'accord avec le vers 1645 de l'*Oreste*.

7. God. Hermann, *ibid.*, p. 124 sqq. — 8. Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis*, LXIX.

9. Voyez les divers sens que donnent Bœttiger et God. Hermann, *ibid.*, au mot σποράδην, employé par l'auteur grec de la Vie d'Eschyle.

soupçonné[1], non sans apparence, qu'on ait interdit d'ajouter dorénavant au nombre consacré des Furies, une chose au moins reste établie, même par ces récits d'une autorité si contestable et d'un sens si controversé, c'est l'effet terrible de la première apparition des Euménides. Plus tard, l'imagination des Athéniens se familiarisa avec ce qui l'avait d'abord tant effrayée, au point d'en souffrir la parodie dans les tableaux bouffons sinon de l'ancienne[2], du moins de la moyenne comédie[3], qui s'inspirait volontiers du souvenir des plus belles et des plus célèbres scènes tragiques.

Rien de plus vif que leurs plaintes. Apollon leur a dérobé leur proie; il a profané la sainteté de son temple, en y admettant un impur suppliant. Ces reproches font sortir de son sanctuaire le dieu indigné. Avec une majesté de parole à laquelle s'alliait, on peut le croire, ce geste imposant qu'a retracé la statuaire antique, il les chasse loin de lui; les menaçant, si elles ne se retirent, de leur faire vomir, sous ses flèches, le sang humain dont elles sont gorgées[4]. L'horreur que ressent pour ces filles affreuses de la Nuit le dieu de la lumière, éclate par des traits d'une singulière énergie; le repaire ensanglanté d'un lion, voilà la demeure qui leur convient! ce riche temple est souillé de leur présence! « Fuyez, leur dit-il, troupeau sans pasteur, que nul dieu ne daignerait conduire[5]. » Les Furies cependant défendent avec force, contre les mépris d'Apollon, la sainteté de leur minis-

1. God. Hermann, *de Choro Eumenidum Æschyli; Opusc.*, t. II, p. 126.

2. Meineke (*Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 57), après Fabricius, a rayé de la liste des comédies de Cratinus les *Euménides*, qui lui ont été quelquefois attribuées.

3. Voyez chez Meineke (*ibid.*, p. 432, et III, p. 608) de piquants détails sur l'*Autoclide-Oreste* de Timoclès. Je ne puis croire, avec un érudit allemand, trop occupé d'établir l'unité des tétralogies du théâtre grec, qu'Eschyle ait lui-même pris l'avance sur les irrévérences de la comédie, en parodiant le chœur de ses *Euménides* par un chœur de phoques dans le drame satyrique intitulé *Protée*, qui fut joué, je l'ai dit plus d'une fois (voyez p. 29, 320, 333), comme petite pièce, après l'*Orestie*.

4. V. 176 sq. — 5. V. 188 sq.

tère; elles réclament le coupable qu'il protége, et lui déclarent qu'elles ne cesseront malgré lui de le poursuivre.

La scène change, et par deux fois [1] : nous sommes transportés à Athènes, d'abord devant le temple de Minerve, ensuite, en vue de la colline de Mars, l'Aréopage. Le poëte, qui, emporté par son sujet hors des habitudes du théâtre grec, dispose si librement de l'espace, en fait de même du temps. Point d'entr'acte, point d'intermède pour sauver au moins les apparences. Oreste a quitté Delphes il n'y a qu'un instant, et il est déjà dans l'asile qu'il allait chercher. Les Furies, comme une meute ardente, ont suivi sa trace sur la terre, sur la mer, et les voici qui sont près de l'atteindre. Ces voyages, aussi rapides que la pensée, emportent l'imagination, hors du cours ordinaire des choses, dans la région des merveilles.

Diderot, qui ne paraît pas avoir connu la distribution des théâtres grecs en une scène pour les personnages principaux du drame, le *Logeum*, et une autre scène pour le chœur, l'*Orchestre*, l'a devinée et décrite dans quelques lignes, où il cherche à se rendre compte de cette partie de la tragédie des *Euménides* à laquelle nous sommes parvenus. Je ne puis mieux faire que de citer ses paroles, pleines non-seulement de sagacité critique, mais aussi de cette verve créatrice qu'il portait dans l'analyse des productions de l'art.

« .... D'un côté, dit-il, c'était un espace sur lequel les Furies déchaînées cherchaient Oreste, qui s'était dérobé à leur poursuite; de l'autre, on voyait le coupable embrassant les pieds de la statue de Minerve, et implorant son assistance. Ici Oreste adresse sa plainte à la déesse;

1. Les Grecs, dont la pratique a établi la règle de l'unité de lieu (il a été dit comment, p. 10), ne se sont pas toujours interdit, quand le sujet le voulait, de changer la scène de leurs drames. L'*Ajax* de Sophocle nous offrira bientôt un exemple incontestable de cette liberté. God. Hermann (*Opusc.*, t. V, p. 190) a cru en trouver un autre chez Euripide: selon lui, dans l'*Augé* de ce poëte, la scène, d'abord placée à Tégée, en Arcadie, était ensuite transportée dans la Mysie.

là, les Furies s'agitent : elles vont, elles viennent, elles courent; enfin une d'entre elles s'écrie; « Voici la trace du sang que le parricide a laissé sur ses pas.... je le sens.... je le sens.... » Elle marche; ses sœurs impitoyables la suivent; elles passent; de l'endroit où elles étaient, dans l'asile d'Oreste; elles l'environnent, en poussant des cris, en frémissant de rage, en secouant leurs flambeaux. Quel moment de terreur et de pitié que celui où l'on entend la prière du malheureux percer à travers les cris et les mouvements effroyables de ces êtres cruels [1]!... »

C'est chose curieuse que de rapprocher ce chaleureux tableau de ce que disait, vers le même temps, à l'aise dans sa chaire, l'auteur du Lycée : « Il ne paraît pas que les Furies fassent à Oreste grand mal, ni même grand' peur. »

Oreste, il est vrai, se réclame avec fermeté de la faveur de Minerve, au peuple de laquelle il apporte l'alliance d'Argos, de l'appui d'Apollon, qui l'a purifié dans son temple. Il élève librement une voix qu'ont déliée les expiations, des mains dont la souillure s'efface [2]. Mais comment, de bonne foi, le supposer tranquille en présence des ennemis sans pitié qui d'abord redemandent avec rage leur victime; qui ensuite, comme sûrs de l'obtenir, la dévouent, par des paroles d'une gravité terrible, à d'éternels tourments? Car la scène grecque présente cette gradation : on y entend des bourreaux avides de sang, puis des juges inflexibles, tour à tour les accents forcenés de la vengeance et l'hymne sévère de la justice; ces chants, tout remplis des peintures du crime et du châtiment, et où les Furies elles-mêmes célèbrent leur office

1. *Entretiens sur le Fils naturel*, IIe Entretien. Si l'on veut se donner le spectacle des tableaux si frappants que cette tragédie et les deux précédentes n'offrent plus qu'à notre imagination, on peut parcourir dans le IVe volume des *Religions de l'antiquité*, de M. Guigniaut, Ire part., nos 827 et suiv., p. 385 et suiv.; IIe part., pl. 235, 237, 239, 242, 243, 244, 245, des représentations de diverse nature, dont ils avaient fourni le sujet à des artistes de l'antiquité.

2. V. 275, 282.

redoutable, sont supposés doués d'une force magique qui enchaîne le coupable et le lie à son supplice. Je ne crois pas, pour moi, que l'imagination humaine ait jamais rien conçu de plus mystérieux, de plus effrayant, et l'on en jugerait comme moi si ma traduction avait pu conserver quelque chose de la sauvage énergie, de la sombre grandeur des vers d'Eschyle.

« Non, ne l'espère pas : Apollon, Minerve elle-même ne sauraient te secourir. Tu dois fuir désormais devant nous, sans t'arrêter, sans savoir où trouver la joie, proie misérable, fantôme desséché, dont le sang appartient aux Furies. Tu ne réponds point; tu te tais? Ah! tu nous es à jamais consacré : tu es une victime engraissée pour nous : vivant, et sans qu'on t'égorge sur l'autel, tu nous serviras de pâture : écoute les paroles puissantes qui vont t'enchaîner à nous.

« Allons, formons nos chœurs; il faut, dans un chant terrible, révéler quel ministère exerce auprès des mortels notre tribunal, comment nous nous plaisons à rendre d'équitables jugements. Quiconque lève vers le ciel une main pure est à l'abri de notre courroux et peut vivre sans alarmes. Mais tout assassin qui, comme cet homme, cache au jour une main sanglante, voit apparaître en nous les véridiques témoins, les inflexibles vengeurs du meurtre.

« O ma mère! ma mère! ô toi qui m'engendras pour le châtiment des vivants et des morts! ô Nuit! écoute-moi! Le jeune fils de Latone me déshonore, il m'enlève ma proie, la victime expiatoire du sang maternel. Eh bien, qu'elle entende au moins, cette victime qui m'est due, le chant de ma colère, le chant de ma fureur, l'hymne des Furies, qui lie les âmes, dont le son n'est point accompagné de la lyre, et fait sécher d'effroi les mortels!

« C'est mon sort, en effet, sort immuable, que m'a filé la Parque. L'artisan d'œuvres parricides, je dois m'attacher à lui jusqu'aux enfers, et sa mort même ne l'affranchit pas de ma poursuite. Qu'elle entende, cette victime qui m'est due, le chant de ma colère, le chant de ma fureur, l'hymne des Furies, qui lie les âmes, dont le son n'est point accompagné de la lyre, et fait sécher d'effroi les mortels!

« Oui, dès notre naissance, l'arrêt de la destinée nous assigna cet emploi, n'interdisant à nos mains vengeresses que les dieux. Étrangères aux festins, aux habits de fête, c'est à nous qu'a été remis le soin de renverser les maisons où Mars ose s'armer perfidement contre des proches. Le meurtrier, nous le poursuivons, mes sœurs, et, quelque fort qu'il soit, en réparation du sang versé, nous l'effaçons de la terre.

« Ce soin, nous nous empressons de l'épargner aux dieux, leur demandant, en retour, de ne point reviser nos jugements. Jupiter daignerait-il prêter l'oreille à la race détestable qui s'est souillée de sang? D'un bond rapide nous atteignons au loin le coupable, et le choc de nos pieds pesants fait fléchir ses jambes chancelantes qu'a fatiguées sa fuite.

« Le ciel ne voit point de gloire si orgueilleuse qui ne se fonde et ne se perde honteusement dans la terre, à notre sombre approche et sous nos pieds ennemis.

« Il tombe, ce mortel superbe, et, dans son aveuglement, il ne peut comprendre sa chute. Son crime forme autour de lui comme un nuage, et les ténèbres épaisses qui enveloppent sa maison sont le triste entretien de la renommée.

« Ainsi l'a réglé le sort. Ministres habiles et sûrs de la vengeance, à la mémoire sévère, au cœur inflexible, nous suivons loin des dieux, la voie qui nous est échue, voie abhorrée, obscure, que n'éclaire point le soleil, où trébuchent ensemble le voyant et l'aveugle.

« Qui donc, parmi les mortels, ne serait saisi de respect et de crainte, en entendant de ma bouche quel emploi terrible m'a commis la volonté du Destin et des dieux? Il est antique et a aussi sa gloire, quoiqu'il me faille habiter sous la terre, dans des ténèbres inaccessibles au soleil [1]. »

J'ai cherché dans ma mémoire ce que je pouvais rapprocher de ce morceau étonnant, et je n'ai trouvé que des vers isolés où, avec une force qui ne lui est pas ordinaire, Quinault a quelquefois assez heureusement exprimé le caractère malfaisant des puissances infernales; des vers, isolés aussi, où l'âme religieuse et le sombre génie de Ducis ont rencontré, pour peindre la sûre et sévère rémunération de la justice divine, des traits dignes du pinceau d'Eschyle; celui-ci, par exemple, dont je ne sais plus la place :

Elle apparaît terrible et le glaive à la main;

ou ces autres encore :

La Vérité terrible, au milieu des ténèbres,
Vint enfin m'apparaître, et passer son flambeau
Sur ces noirs attentats cachés dans le tombeau [2].

1. V. 294-390. Le savant doyen de la Faculté des lettres de Dijon, M. Stievenart, a publié en 1855 une nouvelle et intéressante explication de cet admirable morceau, dont les obscurités ont jusqu'à ce jour fort exercé la critique. — 2. *Hamlet*, acte II, scène 5.

Un rapport qui m'a frappé, c'est celui que présente, avec un tableau célèbre de Prudhon, cette image du poëte grec :

« .... L'assassin qui cache au jour une main sanglante, voit apparaître en nous les véridiques témoins, les inflexibles vengeurs du meurtre. »

Minerve arrive dans son temple à la voix de son suppliant; elle l'a entendu des bords du Scamandre[1], et est aussitôt accourue, volant sur son char rapide. Ici encore nous retrouvons cette merveilleuse allure que la critique serait malvenue d'accuser d'invraisemblance[2]. La déesse s'étonne à la vue de cet étranger, qui tient sa statue embrassée, et surtout de ces êtres qui ne ressemblent ni aux dieux ni aux hommes, et qu'elle ne connaît point : elle les interroge tour à tour, et quand elle a appris par les réclamations des uns et l'apologie de l'autre, quelle cause difficile lui est déférée[3], elle annonce qu'elle va choisir, parmi les plus justes de ses citoyens, un tribunal pour

1. Nous savons par Hérodote, V, 95, que Minerve avait un temple à Sigée, ancienne possession des Athéniens. Là, raconte-t-il, fut consacré par eux à la déesse le bouclier conquis sur le poëte Alcée, et si peu regretté de lui. Sigée devint depuis la conquête des Mityléniens, et, si l'on en croit le scoliaste des *Euménides*. v. 391, Eschyle, en y plaçant un domicile aimé de Minerve et qu'elle tient de la piété des maîtres du pays, les fils de Thésée, a voulu, incidemment, donner à ses concitoyens le conseil de reprendre ce qui leur avait appartenu. Ces intentions politiques ne sont pas rares chez notre poëte, qui déjà, au commencement de la même pièce (v. 9 sq.), avait attribué aux habitants d'Athènes, qu'il appelle, sans doute, dit Stanley, à cause de leur génie industrieux, les fils de Vulcain, l'honneur d'avoir conduit autrefois à Delphes, quand il en prit possession, Apollon venu de Délos sur leurs rivages. Cet honneur, consacré du reste par la théorie qu'ils envoyaient tous les ans au temple du Parnasse (Strab., IX), Pindare, dans le même temps, au rapport du scoliaste déjà cité, le revendiquait pour Tanagre, une ville de sa patrie, la Béotie. On comprend l'intérêt que devaient offrir au public athénien de tels détails. Cet intérêt, on le verra à la fin de notre analyse, était celui de la pièce entière. M. Magne, qui nous a déjà fourni plus haut (p. 351) une bonne observation, dit au sujet du présent passage : « Ce souvenir de Troie, où Minerve combattait pour ses Grecs, nous semble heureusement placé dans cette scène : il rappelle Agamemnon et déjà protége Oreste. »

2. Voyez plus haut, p. 259 et suiv.

3. V. 391-463. L'auteur d'une dissertation à laquelle nous avons

la juger. Le calme majestueux de Minerve contraste heureusement avec les mouvements tumultueux qui ont précédé, et le singulier procès qui va s'ouvrir excite une grande attente.

A la suite de quelques chants, où le chœur, qui pressent l'issue du jugement, déplore d'avance l'atteinte qu'en recevront la sainteté des lois morales et la dignité de leurs ministres, Minerve reparaît, avec le tribunal qu'elle vient d'instituer. Un héraut, par son ordre, convoque le peuple au son de la trompette; on s'assemble, et lorsque Apollon, qui se présente comme témoin et défenseur de l'accusé[1], a fait admettre son intervention, malgré l'opposition de l'ac-

plus d'une fois renvoyé, fait, au sujet de cette information, la remarque suivante, qu'on nous saura gré de rapporter :

« (La tragédie grecque) leur donne (à ses dieux), à satiété, les épithètes de πανδερκής, πανόπτης, εὐρύωψ, etc.; mais il semble que ces épithètes s'appliquent seulement aux yeux de leur corps et à la supériorité de leurs organes comparés aux nôtres. Ils entendent, ils voient à des distances incroyables, mais seulement ce que nous pourrions voir et entendre nous-mêmes à des distances plus rapprochées, c'est-à-dire les objets qui tombent sous les sens. Ainsi Minerve a entendu des bords du Scamandre les prières d'Oreste, poursuivi par les Furies, aussi aisément que dans une autre occasion elle se fait entendre à son tour, au fils d'Agamemnon, des rivages de la Tauride jusque sur son vaisseau (Euripid., *Iphig. Taur.*, 1447). Car elle a l'oreille fine autant que les yeux brillants, et, selon la comparaison d'Ulysse, sa voix retentit comme le son de la trompette tyrrhénienne (Sophocl., *Aj.*, 17). Mais elle ignore les attributions *et jusqu'à l'existence* des Furies qu'elle n'a jamais vues parmi les dieux; elle ne sait pas davantage le nom de son suppliant, ni s'il approche de sa statue des mains pures ou criminelles. Elle a besoin d'entendre tous ces détails de la bouche des personnages pour s'en instruire.... » (*Du merveilleux dans la tragédie grecque*, par E. Roux, p. 133.)

Jusqu'à l'existence des Furies est de trop, comme on peut s'en convaincre en relisant le vers 412 des *Euménides*.

1. Des trois tragédies comprises dans l'antique *Orestie*, *les Euménides* étaient certainement, pour un auteur moderne, celle qu'il pouvait le plus difficilement faire accepter à son public. Elle agit bien encore sur nous par des tableaux frappants : mais, outre qu'elle ne saurait nous attacher, comme les Athéniens, par un intérêt local et présent, son sens mythique ne nous apparaît pas avec assez d'évidence, et l'on risque, en voulant l'éclaircir, de la dénaturer. Je crains bien que l'auteur de la nouvelle *Orestie*, voyez plus haut, p. 309, 341, 350, 363) n'ait supposé bien hardiment (acte III, scène IV) qu'Oreste a pour défenseur, devant l'Aréopage, non plus, comme chez Eschyle, Apollon, qui ayant conseillé, ordonné l'acte, doit son appui à l'agent, mais Électre! Électre qui dans cette pièce, plus que dans toute autre,

cusateur, le débat commence entre les parties, par ce dialogue d'une énergique concision :

LE CHŒUR.

Réponds d'abord, as-tu tué ta mère ?

ORESTE.

Je l'ai tuée; cela ne se peut nier.

LE CHŒUR.

Première épreuve, première chute !

ORESTE.

L'athlète n'est point terrassé; vous triomphez trop tôt.

LE CHŒUR.

Dis-nous, maintenant : comment l'as-tu tuée ?

ORESTE.

Je vous le dirai. De cette main, armée du glaive, et qui frappa son sein.

LE CHŒUR.

Et qui t'y a poussé? quels conseils?

ORESTE.

Les oracles de ce dieu; il est là pour l'attester.

LE CHŒUR.

Un dieu prophète, t'ordonner le parricide!

ORESTE.

Sans doute, et jusqu'ici je n'accuse point la fortune.

LE CHŒUR.

Que leurs suffrages t'atteignent, tu changeras de langage.

ORESTE.

J'espère mieux. De son tombeau mon père me protégera.

LE CHŒUR.

Compte sur les morts, je t'y engage, assassin d'une mère !

peut-être, a poussé son frère au parricide, s'est faite sa complice, mériterait, au même titre, d'être poursuivie par les Furies, loin de pouvoir le sauver d'elles. Ainsi en pensait Euripide qui, dans son *Oreste*, a traduit la sœur avec le frère devant le tribunal des Argiens, les y a fait tous deux frapper de la même sentence (voyez plus loin, livre IV, chap. VII).

ORESTE.

Deux crimes provoquaient ma vengeance.

LE CHŒUR.

Comment! fais-le voir à tes juges.

ORESTE.

En tuant son époux, elle avait tué mon père.

LE CHŒUR.

Mais tu vis, toi; et elle, son trépas sanglant l'a affranchie.

ORESTE.

Vivante, que ne la poursuiviez-vous?

LE CHŒUR.

L'homme qu'elle avait tué n'était pas de son sang.

ORESTE.

Et moi, suis-je donc du sang de ma mère ?

LE CHŒUR.

Hé quoi, ne t'a-t-elle pas nourri dans son sein, scélérat? Oses-tu renier le sang maternel, le sang le plus cher [1] ? »

Ces dernières paroles servent de préparation à un argument bizarre qu'Apollon doit bientôt faire valoir en faveur de son client [2]. Après avoir retracé pathétiquement l'assassinat d'Agamemnon qu'Oreste, poussé par ses oracles, a justement puni en immolant Clytemnestre, il établit entre le meurtre d'un père et celui d'une mère, entre les liens plus ou moins étroits qui lient les enfants à l'un et à l'autre, des différences qui nous paraissent à nous, bien subtiles, bien choquantes même, mais dont les anciens ne jugeaient probablement pas ainsi, puisque, enseignées par un grand philosophe de cette époque, Anaxagore [3], elles furent reproduites, après Eschyle, par Euripide, avec peu de succès, il est vrai, dans son

1. V. 579-600.
2. V. 650 sqq. A la suite de la traduction d'Eschyle par Lefranc de Pompignan se lisent des *Observations* sur ce passage des *Euménides*
3. Aristot., *de Animal. gen.*

Oreste[1], et même ailleurs encore[2]. Apollon, du reste, en avocat habile, mêle à son plaidoyer l'éloge de son juge, et la considération des avantages que pourra lui valoir l'absolution de l'accusé[3].

Voilà la cause instruite. Minerve ordonne qu'on aille aux suffrages, et, tandis qu'on s'occupe de ce soin, elle fait au peuple d'Athènes, témoin de la délibération, un magnifique éloge du tribunal qu'elle vient d'établir à jamais, pour réprimer et prévenir le crime chez son peuple chéri, tribunal dont il doit bien se garder d'altérer jamais, par aucun mélange, la sévère et salutaire institution.

Cependant Apollon et les Furies, inquiets du jugement qui va se prononcer, cherchent par des insinuations, par des menaces, à influer sur la conviction des juges, et s'attaquent mutuellement de sarcasmes amers. Il ne reste plus qu'un suffrage à recueillir, c'est celui de Minerve : la déesse le donne à Oreste; elle n'a point eu de mère; le meurtre d'une mère la touche moins que celui d'un père. Le moment décisif est arrivé. Au milieu de l'anxiété générale, on renverse les urnes pour compter les suf-

1. V. 541 sqq. Voyez plus loin liv. IV, chap. VII. — 2. *Fragm. incert.*, XLIV. Cf. Stob., tit. LXXIX, 27.

3. Le rôle que joue Apollon dans *les Euménides* s'accorde peu avec ce qu'on lit chez Photius et chez Suidas d'un *Oreste* de Carcinus, où Oreste « forcé par le soleil (c'est-à-dire par Apollon) de convenir qu'il avait tué sa mère, répondait par énigmes. » Voyez Meineke, *Hist. crit. comic. græc.*, p. 510; W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 100, 101; Fr. G. Wagner, *Poet trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 85, sur ce passage difficile et controversé, fort curieux toutefois comme témoignage de la recherche et de l'obscurité qu'affectait alors le style tragique. Un des défauts de la tragédie grecque, dans sa décadence, et cette décadence, nous l'avons montré (voyez p. 42 et suiv.), datait à certains égards d'Euripide, c'était de reproduire sur la scène l'argumentation sophistique du barreau. Aristote (*Rhet.*, II, 24,3) nous a conservé le souvenir d'un *Oreste* de Théodecte, où la défense d'Oreste avait ce caractère. « Il est juste, disait-il, qu'une femme qui a tué son mari soit mise à mort. Il est juste aussi qu'un père soit vengé par son fils. Or, c'est ce qui est arrivé. » Aristote fait remarquer ce qu'il y a de captieux et de faux dans ce raisonnement, la justice invoquée par Oreste disparaissant si l'on réunit ce qu'il sépare, et si l'on rétablit ce qu'il omet; car alors il ne semble plus juste que ce soit par son fils que la femme coupable soit punie. Voyez sur l'*Oreste* de Théodecte, W. C. Kayser, *ibid.*, p. 120; Fr. G. Wagner, *ibid.*, p. 118.

frages[1] : ils se trouvent égaux. Aux termes de la législation athénienne[2], Oreste est absous.

Dans sa reconnaissance, le fils d'Agamemnon, au nom du peuple qu'il va gouverner, jure au peuple de Minerve une amitié éternelle. Si jamais les Argiens rompaient ce pacte sacré, son ombre les en punirait.

De leur côté, les Furies s'emportent contre l'audace des nouveaux dieux, qui dépouillent ainsi de ses priviléges la race antique des Titans; elles s'apprêtent à frapper cette contrée, où on les outrage, de leurs fatales imprécations.

Minerve, déesse de la sagesse, de la persuasion, après les avoir écoutées avec calme, leur représente que c'est à tort qu'elles s'irritent; qu'elles ne sont point vaincues : Oreste n'a été sauvé que par l'égalité des suffrages; son absolution est toute de grâce et de faveur; l'oracle d'Apollon l'avait prédit; Jupiter l'a voulu. Au lieu de se venger sur une terre innocente que sa divinité tutélaire saurait au besoin protéger, qu'elles y acceptent plutôt un temple et des honneurs. Ces raisons, Minerve les reproduit plus d'une fois sans se lasser, mêlant la déférence à la dignité, la prière à la menace, jusqu'à ce qu'enfin tombe, devant sa douce et vive éloquence, un courroux qui tantôt éclatait, tantôt grondait comme un orage. Alors, ainsi que ce prophète dont parle l'Écriture, qui, ouvrant la bouche pour maudire Israël, ne pouvait trouver que des bénédictions, les Furies, apaisées et devenues bienveillantes, les *Euménides*[3] appellent sur l'heureuse Atti-

1. Sur ces formes de jugement, auxquelles le poëte a emprunté une des plus vives figures de son *Agamemnon*, v. 788 sqq., voyez plus haut, p. 330, note 2.

2. Euripide, *Electr.*, 1256 sqq., en fait remonter l'origine à cette absolution d'Oreste, sur laquelle il revient, *Iphig. Taur.*, 1469; Aristophane y fait allusion, *Ran.*, 695; Aristote en cherche l'explication, *Problem.*, XXIX, 13.

3. Selon l'argument grec, c'est Oreste qui leur donne ce nom; selon Harpocration, v. Εὐμενίδες, c'est Minerve. Ni l'un ni l'autre : il n'est point prononcé dans la pièce ; on le trouve au vers 477 de l'*Œdipe à Colone*, où Sophocle fait remonter beaucoup plus haut qu'Eschyle le culte des Euménides à Athènes.

que la concorde, la victoire, la paix, l'abondance, toutes les prospérités, tous les biens. A ces souhaits souvent répétés répondent de fréquentes actions de grâces. Un cortége de femmes de tout âge, revêtues de pourpre et portant des flambeaux dans leurs mains, conduit vers la demeure qui leur sera désormais consacrée les nouvelles divinités du pays. Ainsi l'art du poëte termine ce long enchaînement de catastrophes tragiques, cette trilogie terrible et sanglante, par le tableau consolant d'une fête sacrée, par des concerts pieux partis de la scène et auxquels répondent de l'amphithéâtre de joyeuses et bruyantes acclamations[1].

Il faut le remarquer comme un témoignage du caractère national qu'avait chez les Grecs la tragédie, de l'intérêt vi-

1. Parmi les quelques fragments qui nous sont parvenus de l'imitation faite par Ennius des *Euménides* d'Eschyle, plusieurs se rapportent à ce dénoûment. C'était Minerve, bien évidemment, qui proclamait l'absolution d'Oreste et ordonnait aux Furies de le laisser, dans ce vers, conservé par Nonius :

Dico vicisse Orestem; vos facessite!

Comme l'a pensé God. Hermann (*de Æschyl. Philoctet.*, 1825; cf. *Opusc.*, 1828, t. III, p. 113), et comme l'admet aussi O. Ribbeck (*Trag. lat. reliq*, 1852, p. 270), c'était au rôle des Euménides, faisant des vœux pour la prospérité du sol et du peuple athénien, qu'appartenaient ces vers retenus et cités par Cicéron (*Tusc.*, I, 28. Cf. Æschyl. *Eumen.*, v. 892, 928 sqq.) :

Cœlum nitescere, arbores frondescere,
Vites lætificæ pampinis pubescere,
Rami baccarum ubertate incurviscere,
Segetes largiri fruges, florere omnia,
Fontes scatere, herbis prata convestirier.

Le *Dico vicisse Orestem* du premier passage rend avec peu d'exactitude le vers 744, par lequel Minerve annonce l'absolution d'Oreste :

Ἀνὴρ δὸ' ἐκπέφευγεν αἵματος δίκην.

« Cet homme échappe à la peine du sang versé. »
Bien au contraire, Minerve voulant calmer le dépit violent des *Euménides*, et leur représentant que l'absolution d'Oreste n'est qu'une grâce due à l'égalité des suffrages, leur dit, précisément, v. 786 : « Vous n'avez pas été vaincues : »

Οὐ γὰρ νενίκησθ' ....

vant attaché à ses représentations; les spectateurs faisaient ici partie du spectacle; de témoins, ils étaient devenus insensiblement acteurs; c'était eux que la Pythie invitait à consulter l'oracle; eux que le héraut convoquait au jugement d'Oreste; eux à qui Minerve recommandait le respect éternel de ses lois et de son tribunal; eux enfin dont les applaudissements saluaient l'installation solennelle des *Euménides*. Une illusion adroitement ménagée les avait rendus, pour un moment, contemporains de ces antiques et fabuleuses aventures.

Et combien de circonstances aidaient à ce prestige de l'art! Non loin du théâtre qui les rassemblait, étaient, voisins l'un de l'autre, le temple[1], le tribunal, dont on leur exposait la merveilleuse histoire, si célébrée dans leurs traditions[2]; ils assistaient tous les jours aux rites de ce culte, aux formes de cette procédure, exactement reproduits sur la scène et consacrés ensemble à leurs yeux par la sainteté d'une commune origine[3].

Une allusion plus directe ajouta à cette pièce un vif

1. Eurip., *Electr.*, 1260 sqq.; Pausan., *Att.*, XXVIII; schol. Thucyd., I, 126.

2. Les marbres de Paros, la chronique d'Eusèbe, un passage d'Athénée (liv. X), citant Phanodème, un autre de Tzetzès sur Lycophron, v. 1374, placent le procès d'Oreste devant l'Aréopage sous le règne de Démophon, fils de Thésée. Hellanicus, le jeune sans doute, au rapport du scoliaste d'Euripide (*Orest.*, v. 1648), l'avait raconté. Les orateurs y faisaient de fréquentes allusions (voyez Démosthène, *in Aristocr.*, etc.). A Rome même, où la pièce d'Eschyle avait été imitée par Ennius, Cicéron le rappela dans son plaidoyer *pour Milon* (c. III). Il faut dire cependant que plusieurs de ces autorités, et d'autres qu'il serait trop long de citer, renvoient à des temps beaucoup plus reculés l'institution de l'Aréopage, faisant juger par ce tribunal Thésée, après le meurtre des Pallantides; Dédale, sous Égée; Céphale, sous Érechthée; enfin sous Cranaüs, successeur de Cécrops, Mars lui-même, jugement dont il aurait, comme le lieu où il siégeait, pris son nom. C'est ce que rapporte, entre autres, Pausanias (*Att.*, XXVIII). Il va sans dire que cette étymologie n'est point adoptée d'Eschyle. Selon lui (*Eumen.*, 677 sqq.), la colline de Mars a été ainsi appelée parce que les Amazones y ont sacrifié à ce dieu, lorsqu'elles y campaient dans leur guerre contre Thésée.

3. Voyez sur le rapport du culte des Furies avec la procédure de l'Aréopage, et sur l'exacte reproduction des formes de l'un et de l'autre,

intérêt. Vers l'époque où elle fut jouée, c'est-à-dire vers la troisième année de la LXXXe olympiade[1], le démagogue Éphialte, ministre des desseins ambitieux de Périclès, avait cherché à soulever les Athéniens contre l'autorité de l'Aréopage, et par suite de cette criminelle tentative, probablement, avait été trouvé tué dans sa maison[2]. Une rencontre toute fortuite a-t-elle pu faire que, si près de cet événement, Eschyle ait rappelé la divine institution du tribunal menacé, et, par la bouche de Minerve, exhorté les Athéniens à la maintenir? Non, sans doute, et j'adopte comme évidente la conjecture ingénieuse[3] qui voit dans *les Euménides*, sous les formes du drame, un plaidoyer politique. Tel était à Athènes le droit du poëte tragique, du poëte comique lui-même, et on ne pouvait en user mieux que pour protéger, contre la turbulence démocratique, l'ancienne constitution de l'État.

Ce n'est pas, il s'en faut bien, dans la pièce d'Eschyle, le seul indice de cette préoccupation de citoyen, qui faisait de la scène une tribune. Plusieurs passages, que j'ai à dessein indiqués dans mon analyse[4], se rapportent incontestablement à une ligue d'Athènes et d'Argos que l'histoire[5], précisément, nous apprend s'être conclue l'année même où parurent *les Euménides*.

A cet intérêt de l'allusion politique[6] se joignait celui

dans les *Euménides* d'Eschyle, le savant mémoire de M. Lebeau jeune, *Acad. des Inscript.*, t. XXXV, p. 433 et suiv. Cf. Bœttiger, *les Furies*, etc, ouvrage précédemment cité, p. 362 et suiv.

1. Argum. *Agamemn.* Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 47.

2. Diod. Sic., XI, 77. Cf. Plutarch., *Vit. Pericl.*, IX.

3. Lebeau jeune, *Acad. des Inscript.*, t. XXXV, p. 433 et suiv.; Bœttiger, *les Furies*, etc.; W. Schlegel, *Cours de littérat. dram.*, leçon IV, etc.

4. Voyez principalement, v. 284, 661, 754 sq.

5. Diod. Sic., XI, 80.

6. En reconnaissant, à son tour, dans la pièce d'Eschyle, cette sorte d'intérêt, M. H. Weil (*De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, p. 12) remarque judicieusement qu'il n'est obtenu par aucun sacrifice de ce qu'exigent les lois de l'art dramatique, que sans lui la tragédie ne subsisterait pas moins :

« .... Fac enim doctam esse fabulam eo tempore quo Areopagi aucto-

de l'allégorie morale. Des personnages consacrés par la croyance religieuse, et qui par là n'avaient pas la froideur de personnifications arbitraires, y représentaient les mouvements contradictoires de la conscience et la difficulté insoluble de ce conflit. Sans rien perdre de son effet dramatique, ce poëme, par un sens caché, s'adressait à la réflexion profonde, et lui offrait, sous des emblèmes demi-voilés, une sorte de révélation des mystères intimes de l'âme[1].

Œuvre vraiment singulière, qui, dans son unité féconde, avait de quoi satisfaire à tous les besoins de la pensée; qui, tout en amusant la foule de merveilleux spectacles, en l'agitant de terreur et de pitié, pouvait encore ravir d'un en-

ritas sancta adhuc et inviolata erat, argumentum tale est, ut ab amplissimi judicii laudibus non abstinuisset poeta; fac Argivos hostes fuisse Atheniensium, fac amicitiam sine fœdere inter civitates intercessisse, fac suspiciones sine bello : quidquid statuis, debuit Orestes Æschyleus et societatem polliceri, et rupti fœderis vindicem se fore prædicare. Alio fortasse modo et aliis verbis nonnulla dixisset, res et sententiæ eædem sane fuissent quæ sunt et quæ omnino esse debuerunt. »

1. Voyez les ingénieuses explications de W. Schlegel, *ibid.* L'auteur déjà cité par nous, p. 40, d'un *Essai sur la fatalité dans le théâtre grec*, Paris, 1855, M. F. R. Cambouliu, voit surtout, p. 32, dans *les Euménides*, la peinture de la révolution qui, sous le règne nouveau de la religion de Jupiter, succédant à celles d'Uranus et de Saturne, amena les hommes à l'idée d'une justice meilleure; non plus, comme auparavant, « .... dure, inexorable, aveugle en ses rigueurs :... » réclamant « .... sang pour sang, meurtre pour meurtre, sans égard aux circonstances, ni aux motifs; ... » n'admettant « .. nul arbitre entre le meurtrier et les parents de la victime;... » d'après les lois de laquelle « .... chacun vengeait les siens, et la fureur était l'unique mesure de la peine. Jupiter arrive, ajoute-t-il, et tout change d'aspect. De nouveaux éléments s'introduisent dans le dogme de la justice : les considérations de temps, de lieux, de personnes, les circonstances atténuantes, comme nous dirions aujourd'hui, et aussi la miséricorde. Jupiter et ses enfants tempèrent, par leur intervention bienfaisante, la farouche âpreté des Euménides, et quelquefois même pardonnent au repentir. L'antique *summum jus* est détrôné; le ciel devient équitable. Sur la terre une révolution analogue s'accomplit. L'Aréopage est fondé.... »

L'auteur de la nouvelle *Orestie* (voyez p. 309, 341, 350, 363, 377) est entré à son tour dans cette voix d'interprétation. Mais, comme l'ont remarqué plusieurs critiques, entre autres M. A. Mazure, dans un intéressant article sur *la philosophie antique dans la tragédie grecque* (*Revue contemporaine*, 31 janvier 1856), peut-être des préoccupations

thousiasme patriotique le citoyen, plonger dans la méditation le philosophe[1] !

modernes et chrétiennes, l'ont-elles conduit trop loin des idées de l'antiquité dans cette conclusion (acte III, scène IV) :

MINERVE.

. . . . . .
J'apporte l'espérance aux coupables tremblants.
La haine a jusqu'ici fait la terre déserte ;
Il est temps qu'à la fin la porte soit ouverte
A l'avenir clément, où, pour l'homme abattu,
Le repentir sera la suprême vertu.
L'âge antique est fini, l'âge nouveau commence.
La sagesse toujours vota pour la clémence.
. . . . . .

ORESTE.

O ma sœur, désormais reprenons notre hommage
A ces antiques dieux qui n'ont su que punir,
Et rendons grâce, Électre, aux dieux de l'avenir.

1. A la liste des ouvrages rapprochés, dans ces derniers chapitres, de l'*Orestie* d'Eschyle, on en peut ajouter un que contient un manuscrit de la bibliothèque de Berne, remontant, dit-on, au neuvième siècle. C'est, en 973 vers hexamètres, une histoire de la famille des Atrides sous ce titre : *Orestis tragœdia*. J'en trouve l'indication dans un savant et ingénieux chapitre de l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXII, p. 39 et suiv., où M. J. V. Le Clerc explique d'abord l'usage fréquent au moyen âge, en tête de compositions de forme narrative où le dialogue avait sa place, du titre de *comédie*, encore adopté par Dante, et quelquefois de *tragédie*.

Complétons aussi ce chapitre, et les deux précédents, en mentionnant les remarquables traductions en vers, accompagnées de doctes et judicieux commentaires, qu'ont données récemment, des *Euménides*, M. Léon Halévy, déjà traducteur du *Prométhée* (*La Grèce tragique*, 1846-1861, 3 vol. in-8, t. III, p. 11 et suiv. Cf., t. I, p. 1 et suiv. Voyez plus haut, p. 273) ; de l'*Agamemnon*, des *Choéphores* et des *Euménides*, M. Paul Mesnard (*L'Orestie, trilogie tragique d'Eschyle*, 1863, 1 vol. in-8). Depuis, l'*Orestie* a été de nouveau commentée, comme aussi les autres pièces du même théâtre, avec une grande intelligence de la théologie, des inspirations religieuses et morales du génie dramatique de leur sublime auteur, dans le beau livre de M. Jules Girard : *Le sentiment religieux en Grèce, d'Homère à Eschyle, étudié dans son développement moral et dans son caractère dramatique*, 1869, 1 vol. in-8.

TABLE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

AVANT-PROPOS I

PRÉFACE III

LIVRE Ier. — *Histoire générale de la tragédie grecque* 1

LIVRE II. — *Théâtre d'Eschyle.*

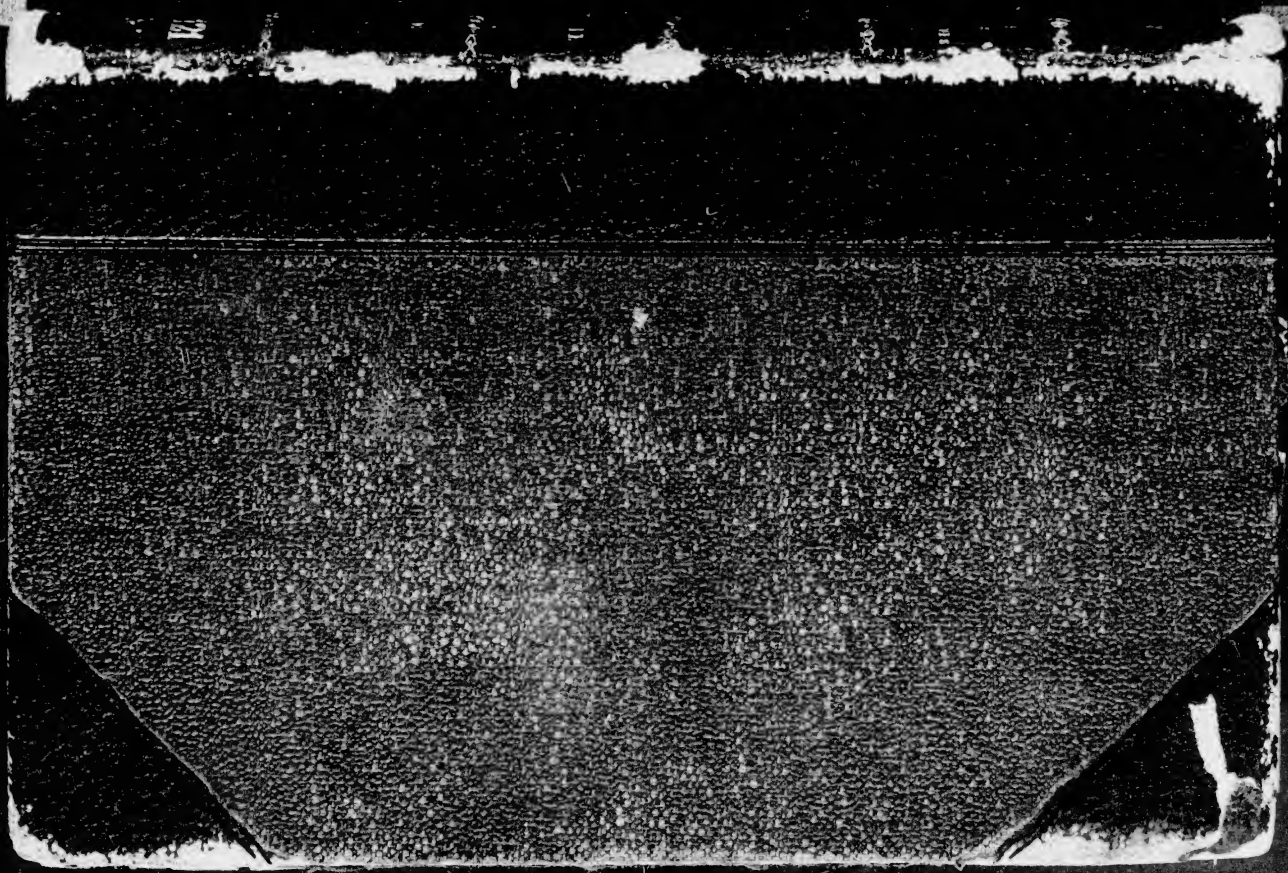
CHAPITRE Ier. — Les Suppliantes 165
II. — Les Sept Chefs devant Thèbes 186
III. — Les Perses 210
IV. — Prométhée 250
V. — Agamemnon 306
VI. — Les Choéphores 333
VII. — Les Euménides 364

20 124 — Typographie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

2

COLUMBIA UNIVERSITY
0032202474

VOLUME 2



880.121 P27
2

COLUMBIA COLLEGE LIBRARY

EX DONO AMICI LITTERARUM

This book is due two weeks from the last date stamped below, and if not returned or renewed at or before that time a fine of five cents a day will be incurred.

11508. — PARIS, IMPRIMERIE A. LAHURE
Rue de Fleurus, 9

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS

PAR M. PATIN

SOPHOCLE

SEPTIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1885

Droits de propriété et de traduction réservés

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS.

LIVRE TROISIEME.

THÉATRE DE SOPHOCLE.

CHAPITRE PREMIER.

Ajax[1].

J'ai retracé ailleurs[2] le tableau de la révolution qu'opéra, dans la tragédie, le génie de Sophocle. On a pu voir comment une manière nouvelle de comprendre les événements qui sont la matière du drame, avait en partie substitué au ressort primitif de la fatalité le ressort presque inconnu des passions humaines; comment d'un plus heureux mélange, d'un concours plus égal de l'irré-

1. C'est le titre primitif, tel qu'il était donné par les didascalies contemporaines. L'argument grec qui l'assure, fait connaître en même temps que Dicéarque avait désigné la pièce sous un autre titre : *la Mort d'Ajax*. On ne sait trop quand fut ajoutée au nom d'*Ajax*, d'après une circonstance très-particulière de la tradition suivie par Sophocle, et qu'il a indiquée, v. 110, l'épithète μαστιγοφόρος, *porte-fouet*, pour distinguer l'ouvrage de quelque autre avec lequel on aurait pu le confondre, par exemple de l'*Ajax le Locrien* de Sophocle, dit encore l'argument grec déjà cité.

2. Voyez, t. I, p. 31 et suivantes.

196206

sistible ascendant de la destinée avec les mouvements de la liberté morale, était sortie une tragédie, toujours simple, toujours grande, toujours empreinte d'une sombre majesté, mais en même temps plus rapprochée des proportions de notre nature; une tragédie plus pure et plus belle, de formes plus précises et plus variées, d'un mouvement plus vif et plus rapide, où paraissait un art plus achevé et plus complet. Tel est en effet le caractère général des compositions, trop peu nombreuses, qui nous sont restées de Sophocle, et sur chacune desquelles je me propose d'appeler successivement l'attention de mes lecteurs. Il les frappera, je l'espère, dans celle qui commence ordinairement son recueil, et qui, par cette seule raison, se placera aussi la première dans cette revue de ses chefs-d'œuvre. Son *Ajax* offre déjà l'intérêt d'une action sans doute encore peu étendue, mais animée toutefois par la variété nouvelle des incidents; une conduite naturelle, régulière, attachante; des caractères tracés habilement, et qui ressortent par d'ingénieux contrastes; une peinture de mœurs, une expression de sentiments vraies et touchantes; une terreur adoucie par les émotions nobles et pathétiques que produit le spectacle de l'héroïsme et du malheur.

Tous ces mérites, qui se mêlent et se confondent dans l'unité de son œuvre, dans l'impression qu'on en retire, il faudra, et je crois devoir m'en excuser, les considérer isolément. C'est l'inévitable inconvénient de la critique, soit qu'elle s'occupe des productions de la nature, soit qu'elle s'arrête aux créations de l'art, de diviser ainsi ce qu'elle veut connaître, de rompre par l'analyse l'accord et l'ensemble des parties, ce tout harmonieux d'où résultent la beauté et la vie. Heureuse si elle parvient ensuite à rapprocher ces pièces désunies, à reconstruire ce qu'elle a brisé, à replacer la statue sur sa base, et à retrouver, en sa présence, ce premier sentiment d'une admiration confuse et naïve, que font quelquefois regretter les notions plus positives et plus claires de la science! Je tâcherai du moins, en parlant de l'*Ajax* de Sophocle et, par

la suite, des autres tragédies de ce grand poëte, de n'en pas troubler l'ordonnance par des classifications trop méthodiques. Je n'examinerai point à part, comme dans des chapitres divers, la marche de l'action, puis le développement des caractères, puis enfin toutes les parties qui entrent dans la composition de son drame, tous les éléments dont se forment la terreur, la pitié, l'admiration qu'il inspire. Je me bornerai, comme j'ai fait pour Eschyle, à le raconter, mêlant à mon récit, à mesure qu'elles se présenteront, les observations qui me paraîtront les plus propres à faire sentir le génie du poëte grec et les progrès de l'art; tâchant de ne pas interrompre sans motif et sans mesure, par de longs et oiseux développements, la continuité de cette exposition; m'attachant sans cesse à faire ressortir, au milieu des détails qu'il faudra remarquer en passant, le caractère général du tableau, la disposition et l'enchaînement des peintures qu'il rassemble.

Je ne me dissimule pas que l'analyse et l'examen des compositions de Sophocle n'offrent plus au même degré cet attrait de nouveauté que j'avais cru trouver dans l'étude des productions du vieil Eschyle. Cet inventeur de l'art avait été généralement bien mal compris; les monuments de sa muse originale avaient été presque tous étrangement défigurés par ceux qui s'en étaient constitués les interprètes; une explication nouvelle d'œuvres si sublimes et d'un dessin si obscur, pouvait prétendre à l'intérêt de ces restitutions où la sagacité des architectes modernes relève, en quelque sorte, les édifices antiques que le temps a renversés et détruits, et, profitant de quelques débris informes, cachés dans la poussière, nous rend leur majestueuse ordonnance, et jusqu'à la riche variété de leur décoration. Je n'ai pas l'orgueil de penser que mes faibles efforts aient dégagé Eschyle des ruines sous lesquelles l'ont enseveli les siècles, et des décombres nouveaux qu'y ont successivement ajoutés les ignorances, les prétentions de la critique. Je l'ai essayé toutefois, et il y avait dans cette tentative, pour celui du moins qui

sistible ascendant de la destinée avec les mouvements de la liberté morale, était sortie une tragédie, toujours simple, toujours grande, toujours empreinte d'une sombre majesté, mais en même temps plus rapprochée des proportions de notre nature; une tragédie plus pure et plus belle, de formes plus précises et plus variées, d'un mouvement plus vif et plus rapide, où paraissait un art plus achevé et plus complet. Tel est en effet le caractère général des compositions, trop peu nombreuses, qui nous sont restées de Sophocle, et sur chacune desquelles je me propose d'appeler successivement l'attention de mes lecteurs. Il les frappera, je l'espère, dans celle qui commence ordinairement son recueil, et qui, par cette seule raison, se placera aussi la première dans cette revue de ses chefs-d'œuvre. Son *Ajax* offre déjà l'intérêt d'une action sans doute encore peu étendue, mais animée toutefois par la variété nouvelle des incidents; une conduite naturelle, régulière, attachante; des caractères tracés habilement, et qui ressortent par d'ingénieux contrastes; une peinture de mœurs, une expression de sentiments vraies et touchantes; une terreur adoucie par les émotions nobles et pathétiques que produit le spectacle de l'héroïsme et du malheur.

Tous ces mérites, qui se mêlent et se confondent dans l'unité de son œuvre, dans l'impression qu'on en retire, il faudra, et je crois devoir m'en excuser, les considérer isolément. C'est l'inévitable inconvénient de la critique, soit qu'elle s'occupe des productions de la nature, soit qu'elle s'arrête aux créations de l'art, de diviser ainsi ce qu'elle veut connaître, de rompre par l'analyse l'accord et l'ensemble des parties, ce tout harmonieux d'où résultent la beauté et la vie. Heureuse si elle parvient ensuite à rapprocher ces pièces désunies, à reconstruire ce qu'elle a brisé, à replacer la statue sur sa base, et à retrouver, en sa présence, ce premier sentiment d'une admiration confuse et naïve, que font quelquefois regretter les notions plus positives et plus claires de la science! Je tâcherai du moins, en parlant de l'*Ajax* de Sophocle et, par

la suite, des autres tragédies de ce grand poëte, de n'en pas troubler l'ordonnance par des classifications trop méthodiques. Je n'examinerai point à part, comme dans des chapitres divers, la marche de l'action, puis le développement des caractères, puis enfin toutes les parties qui entrent dans la composition de son drame, tous les éléments dont se forment la terreur, la pitié, l'admiration qu'il inspire. Je me bornerai, comme j'ai fait pour Eschyle, à le raconter, mêlant à mon récit, à mesure qu'elles se présenteront, les observations qui me paraîtront les plus propres à faire sentir le génie du poëte grec et les progrès de l'art; tâchant de ne pas interrompre sans motif et sans mesure, par de longs et oiseux développements, la continuité de cette exposition; m'attachant sans cesse à faire ressortir, au milieu des détails qu'il faudra remarquer en passant, le caractère général du tableau, la disposition et l'enchaînement des peintures qu'il rassemble.

Je ne me dissimule pas que l'analyse et l'examen des compositions de Sophocle n'offrent plus au même degré cet attrait de nouveauté que j'avais cru trouver dans l'étude des productions du vieil Eschyle. Cet inventeur de l'art avait été généralement bien mal compris; les monuments de sa muse originale avaient été presque tous étrangement défigurés par ceux qui s'en étaient constitués les interprètes; une explication nouvelle d'œuvres si sublimes et d'un dessin si obscur, pouvait prétendre à l'intérêt de ces restitutions où la sagacité des architectes modernes relève, en quelque sorte, les édifices antiques que le temps a renversés et détruits, et, profitant de quelques débris informes, cachés dans la poussière, nous rend leur majestueuse ordonnance, et jusqu'à la riche variété de leur décoration. Je n'ai pas l'orgueil de penser que mes faibles efforts aient dégagé Eschyle des ruines sous lesquelles l'ont enseveli les siècles, et des décombres nouveaux qu'y ont successivement ajoutés les ignorances, les prétentions de la critique. Je l'ai essayé toutefois, et il y avait dans cette tentative, pour celui du moins qui

s'y livrait, un plaisir de curiosité et de découverte qu'il ne peut se promettre également de la suite de ses recherches, à mesure qu'il s'approchera de ces monuments, plus respectés du temps et des hommes, mieux étudiés, mieux connus, qu'il lui reste encore à décrire. Il est bien peu de leurs beautés et de leurs défauts, bien peu de leurs traits caractéristiques, qui aient pu échapper à l'esprit délicat de Brumoy, à la patiente étude de Rochefort, au bon sens de la Harpe, à la pénétration de W. Schlegel, à l'attention active de tant de littérateurs et de savants qui en ont fait l'objet de leurs commentaires et de leurs traductions[1]; enfin, au sentiment plus prompt et plus vif de ces poëtes, de ces écrivains originaux qui se sont appliqués à les reproduire dans leurs ouvrages, et qu'on ne peut négliger de compter parmi les plus heureux commentateurs de l'antiquité; à l'enthousiasme et

1. Le nombre de ces traductions s'est beaucoup accru chez nous depuis quelque temps, comme le nombre des traductions d'Eschyle. Celles-ci, nous n'avons pas négligé de les rappeler précédemment (t. I, p. 198, 268, 273, 351, 360, 379, 386), et il manquera peu de chose à nos indications, quand nous y aurons compris l'ouvrage que M. Pierron a placé honorablement, en 1841, auprès de celui de de la Porte du Theil. Aux anciennes traductions en prose de Sophocle, surpassées par Rochefort, se sont ajoutées, en 1827, celle de M. Artaud, souvent réimprimée; en 1845, celle de M. Bellaguet; d'estimables essais de M. Boyer sur l'*OEdipe roi*, l'*OEdipe à Colone*, l'*Antigone*, en 1842, 1843, semblaient en annoncer une troisième. Les traductions en vers ont elles-mêmes été fréquentes. Il y en a eu de partielles dans certains recueils, que nous avons déjà cités, *l'Anthologie dramatique du théâtre grec*, de M. E. Magne, 1846, *la Grèce tragique*, de M. Léon Halévy, 1846, comme aussi dans des versions isolées de telle ou telle pièce, mais surtout de l'*OEdipe roi*. Il serait long d'en donner la liste : nous y reviendrons dans l'occasion. D'autres traductions en vers ont embrassé tout le théâtre de Sophocle. Telles ont été, en 1848, celle de M. V. Faguet; en 1850, celle de F. Robin; en 1852, celle de M. Th. Guillard. Une lutte courageuse et habile avec le texte, a souvent fait de ces divers ouvrages une sorte de commentaire indirect de Sophocle, et la plupart sont en outre accompagnés de notes et de dissertations instructives et intéressantes, M. Faguet, particulièrement, a apprécié, et discuté les mérites de son auteur, avec beaucoup de sagacité et une remarquable indépendance de goût. Nous devons comprendre M. Guillard, trop tôt enlevé au succès de son œuvre, dans les regrets que nous avons donnés (t. I, p. 289 et suiv.) à un autre des jeunes professeurs de l'université M. Ancelau.

au goût des Fénelon, des Voltaire, des Ducis, des Chénier. Mais leurs remarques sont éparses et isolées; elles sont quelquefois mêlées de préjugés modernes, d'erreurs et de subtilités. Que reste-t-il à faire? sinon de les dégager de cet alliage, de les réunir en les complétant : tâche modeste sans doute, et qui ne peut réclamer d'autre gloire que celle de l'utilité.

Parmi les travaux dont nous recueillons ainsi l'héritage, plusieurs ont eu pour objet spécial l'ouvrage qui doit maintenant nous occuper, la tragédie d'*Ajax*. Un critique qu'ont rendu célèbre, presque au même titre, les impuissantes tentatives de sa muse tragique et les aveugles rigueurs de sa théorie théâtrale; que l'étude persévérante et approfondie de la poétique ne sauva pas du malheur de composer une Zénobie et de dédaigner le Cid; dont le grand Condé, si juste appréciateur du mérite littéraire, a parfaitement exprimé le goût étroit et servile par une plaisanterie fort connue; l'abbé d'Aubignac, enfin, s'est donné le plaisir d'appliquer à l'*Ajax* de Sophocle, en vrai criminaliste, en vrai prévôt du Parnasse, tous les articles de ce code qu'il avait rédigé d'après la lettre d'Aristote, bien plus que d'après l'esprit de l'art. L'*Ajax* a résisté à cette épreuve rigoureuse, et Sophocle a été déclaré innocent de toute infraction aux principes. Il nous est permis de nous prévaloir en sa faveur de cet arrêt, quelle que soit d'ailleurs notre opinion sur la compétence du juge. Les règles qu'a prescrites d'Aubignac, et qu'il a éprouvées avec succès sur la tragédie que nous examinons[1], ne doivent pas perdre de leur valeur et de leur autorité par l'abus superstitieux qu'il en a fait quelquefois dans ses jugements et dans sa pratique. S'il s'est trompé en quelque chose, ce n'est pas en les jugeant raisonnables et utiles; elles le sont pour la plupart, et personne ne le conteste; mais en se persuadant faussement que leur scrupuleuse observation soit l'indispensa-

1. *Dissertation sur l'Ajax de Sophocle*, à la suite de sa *Pratique du théâtre*, Paris, 1669.

s'y livrait, un plaisir de curiosité et de découverte qu'il ne peut se promettre également de la suite de ses recherches, à mesure qu'il s'approchera de ces monuments, plus respectés du temps et des hommes, mieux étudiés, mieux connus, qu'il lui reste encore à décrire. Il est bien peu de leurs beautés et de leurs défauts, bien peu de leurs traits caractéristiques, qui aient pu échapper à l'esprit délicat de Brumoy, à la patiente étude de Rochefort, au bon sens de la Harpe, à la pénétration de W. Schlegel, à l'attention active de tant de littérateurs et de savants qui en ont fait l'objet de leurs commentaires et de leurs traductions[1]; enfin, au sentiment plus prompt et plus vif de ces poëtes, de ces écrivains originaux qui se sont appliqués à les reproduire dans leurs ouvrages, et qu'on ne peut négliger de compter parmi les plus heureux commentateurs de l'antiquité; à l'enthousiasme et

1. Le nombre de ces traductions s'est beaucoup accru chez nous depuis quelque temps, comme le nombre des traductions d'Eschyle. Celles-ci, nous n'avons pas négligé de les rappeler précédemment (t. I, p. 198, 268, 273, 351, 360, 379, 386), et il manquera peu de chose à nos indications, quand nous y aurons compris l'ouvrage que M. Pierron a placé honorablement, en 1841, auprès de celui de de la Porte du Theil. Aux anciennes traductions en prose de Sophocle, surpassées par Rochefort, se sont ajoutées, en 1827, celle de M. Artaud, souvent réimprimée; en 1845, celle de M. Bellaguet; d'estimables essais de M. Boyer sur l'*OEdipe roi*, l'*OEdipe à Colone*, l'*Antigone*, en 1842, 1843, semblaient en annoncer une troisième. Les traductions en vers ont elles-mêmes été fréquentés. Il y en a eu de partielles dans certains recueils, que nous avons déjà cités, *l'Anthologie dramatique du théâtre grec*, de M. E. Magne, 1846, *la Grèce tragique*, de M. Léon Halévy, 1846, comme aussi dans des versions isolées de telle ou telle pièce, mais surtout de l'*OEdipe roi*. Il serait long d'en donner la liste : nous y reviendrons dans l'occasion. D'autres traductions en vers ont embrassé tout le théâtre de Sophocle. Telles ont été, en 1848, celle de M. V. Faguet; en 1850, celle de F. Robin; en 1852, celle de M. Th. Guillard. Une lutte courageuse et habile avec le texte, a souvent fait de ces divers ouvrages une sorte de commentaire indirect de Sophocle, et la plupart sont en outre accompagnés de notes et de dissertations instructives et intéressantes, M. Faguet, particulièrement, a apprécié, et discuté les mérites de son auteur, avec beaucoup de sagacité et une remarquable indépendance de goût. Nous devons comprendre M. Guillard, trop tôt enlevé au succès de son œuvre, dans les regrets que nous avons donnés (t. I, p. 289 et suiv.) à un autre des jeunes professeurs de l'université M. Ancelot.

au goût des Fénelon, des Voltaire, des Ducis, des Chénier. Mais leurs remarques sont éparses et isolées; elles sont quelquefois mêlées de préjugés modernes, d'erreurs et de subtilités. Que reste-t-il à faire? sinon de les dégager de cet alliage, de les réunir en les complétant : tâche modeste sans doute, et qui ne peut réclamer d'autre gloire que celle de l'utilité.

Parmi les travaux dont nous recueillons ainsi l'héritage, plusieurs ont eu pour objet spécial l'ouvrage qui doit maintenant nous occuper, la tragédie d'*Ajax*. Un critique qu'ont rendu célèbre, presque au même titre, les impuissantes tentatives de sa muse tragique et les aveugles rigueurs de sa théorie théâtrale; que l'étude persévérante et approfondie de la poétique ne sauva pas du malheur de composer une Zénobie et de dédaigner le Cid; dont le grand Condé, si juste appréciateur du mérite littéraire, a parfaitement exprimé le goût étroit et servile par une plaisanterie fort connue; l'abbé d'Aubignac, enfin, s'est donné le plaisir d'appliquer à l'*Ajax* de Sophocle, en vrai criminaliste, en vrai prévôt du Parnasse, tous les articles de ce code qu'il avait rédigé d'après la lettre d'Aristote, bien plus que d'après l'esprit de l'art. L'*Ajax* a résisté à cette épreuve rigoureuse, et Sophocle a été déclaré innocent de toute infraction aux principes. Il nous est permis de nous prévaloir en sa faveur de cet arrêt, quelle que soit d'ailleurs notre opinion sur la compétence du juge. Les règles qu'a prescrites d'Aubignac, et qu'il a éprouvées avec succès sur la tragédie que nous examinons[1], ne doivent pas perdre de leur valeur et de leur autorité par l'abus superstitieux qu'il en a fait quelquefois dans ses jugements et dans sa pratique. S'il s'est trompé en quelque chose, ce n'est pas en les jugeant raisonnables et utiles; elles le sont pour la plupart, et personne ne le conteste; mais en se persuadant faussement que leur scrupuleuse observation soit l'indispensa-

1. *Dissertation sur l'Ajax de Sophocle*, à la suite de sa *Pratique du théâtre*, Paris, 1669.

ble condition des succès du théâtre, et puisse suffire au mérite dramatique. Il n'en est pas ainsi, et lui-même semble avoir pris la peine de le démontrer, en tombant méthodiquement d'après ces mêmes règles que Corneille avait négligées avec tant de bonheur et de gloire. Mais ces règles cependant, qui ne sont rien sans le génie, et qu'il peut quelquefois enfreindre impunément, ajoutent à ses œuvres, quand il s'y soumet, cette irréprochable perfection qui permet de les contempler sans trouble, sans inquiète préoccupation, qui donne à l'admiration de la confiance et de la sécurité.

Nous devons à d'Aubignac de pouvoir nous abandonner, avec une conscience tranquille, aux impressions du spectacle de Sophocle. Il serait difficile de n'être pas complétement rassuré sur l'exactitude du poëte à observer les lois de la vraisemblance, après la sévère enquête qu'il a subie à ce sujet. Enquête est le mot propre. Le critique s'établit en quelque sorte sur la scène où vont se représenter l'égarement, la mort, les funérailles d'Ajax, demandant compte à chaque personnage des motifs qui l'y conduisent; ne leur permettant pas d'en sortir sans de bonnes raisons; s'informant même curieusement de ce qu'ils deviendront, lorsqu'ils seront hors de sa vue; portant son attention, non-seulement sur la conduite extérieure du drame, mais encore sur ses développements secrets, sur la continuité de sa marche dans ces moments de repos que remplissent seuls les intermèdes de la poésie lyrique. Cet examen minutieux met dans tout son jour l'artifice véritablement merveilleux de la composition de Sophocle. Le poëte qui émeut si vivement le cœur, qui transporte l'imagination dans une région si idéale, satisfait en même temps la raison, qui peut à chaque instant s'assurer qu'on ne l'a point surprise par quelque ruse dramatique. On trouverait, dans toute l'histoire du théâtre, peu d'exemples d'une pareille bonne foi, ou, pour mieux dire, d'une si exacte, d'une si savante disposition. Car ce n'est qu'à force d'art et de patience qu'on peut s'affranchir ainsi des moyens

factices d'une illusion vulgaire. Jamais ce mérite, qui n'appartient pas seulement à Sophocle, mais qui est celui de la scène grecque, ne s'y montra au même degré. Le naturel, la régularité d'Eschyle n'avaient pas droit de surprendre dans des drames si courts et si simples. C'est du contraire qu'on aurait pu s'étonner. Depuis, Euripide laissa voir, dans la structure de ses pièces, trop souvent abandonnée aux hasards capricieux de son imagination, beaucoup d'imprévoyance et de légèreté. Il faut aller jusqu'aux chefs-d'œuvre de notre Racine pour retrouver cette combinaison habile d'incidents et de situations, qui se succèdent constamment dans l'ordre de la nature, sans qu'il s'y rencontre jamais rien de fortuit, d'arbitraire, de forcé. Corneille, dans la puissante, mais quelquefois pénible conception de ses plans, ne lui avait pas donné le modèle de cette aisance et de cette vérité. Comme Sophocle, Racine sembla le créateur d'un art nouveau, celui de la vraisemblance ; comme Sophocle, il céda la place à un autre Euripide, qui, à force d'étourdir les esprits par la rapidité du mouvement, la variété des surprises, ne leur laissa pas le loisir d'apercevoir le jeu défectueux des ressorts qui remuaient un drame si vif et si animé, et parvint, par les séductions de son art, à établir cette maxime relâchée, qu'il vaut mieux, au théâtre, *frapper fort que frapper juste*. On a pu voir longtemps les conséquences d'une telle doctrine. Il fut reconnu en principe, professé dans les poétiques, pratiqué par les poëtes, qu'il y a une variété dramatique autre que celle de la nature : étrange vérité, toute convenue, toute factice, qui n'était qu'illusion et que mensonge. Séduisante d'abord, mais bientôt usée et flétrie, elle finit par fatiguer de la répétition monotone des mêmes moyens, des mêmes effets, et ramena le goût, le besoin de ce qui seul est toujours jeune, toujours nouveau, toujours inépuisable, du naturel et du vrai.

Revenons aux modèles les plus accomplis de ce naturel et de ce vrai, à Racine et à Sophocle. S'ils ont entre eux, par la pureté et la perfection de leur génie, tant de res-

semblance, on ne doit pas en être étonné; on sait comment le poëte moderne lisait et étudiait le poëte ancien, comment il s'appliquait à se pénétrer de ses beautés, quelle singulière vivacité il mettait à le commenter, à le traduire devant ses doctes et judicieux amis, ravis de s'entendre expliquer de tels ouvrages et par un tel interprète : rencontre heureuse, en effet, qui donnait pour panégyriste au Racine de la Grèce le Sophocle de la France! Nos bibliothèques possèdent des monuments précieux de ce culte littéraire ; je veux parler d'exemplaires de Sophocle où des notes rapidement tracées à la marge rendent témoignage de l'enthousiasme qui saisissait Racine à cette lecture[1]. On y trouve traduits en courant quelques vers de la tragédie qui nous occupe ; ceux[2], par exemple, où Ajax adresse à son jeune fils ce noble et touchant adieu :

> O mon fils, sois un jour plus heureux que ton père ;
> Du reste avec honneur tu peux lui ressembler.

Mais plus que ces souvenirs, que ces anecdotes, que ces traces accidentelles d'un sentiment si profond, les ouvrages de Racine nous attestent, par des imitations fréquentes, par une multitude de tours et de formes qu'il dérobe, souvent sans doute à son insu, au maître de la scène grecque, par les procédés même de sa composition qu'il s'approprie avec toute la liberté d'un talent original, combien Sophocle lui était cher et familier, combien il avait profité de ce commerce assidu. Si l'on excepte quelques traits de différence qui tiennent à la diversité des deux théâtres ; plus de pompe, de mouvement, de complication d'un côté ; une intrigue plus simple, une marche plus calme, une expression plus naïve de l'autre, quelle frappante conformité ! Racine a traduit, non pas les ouvrages, mais l'art même de Sophocle; et, voulant expliquer de quelle manière aisée et naturelle ce dernier

1. Voy. plus loin, liv. IV, ch. IX, *les Phéniciennes;* liv. V, *Jugements des critiques sur la tragédie grecque.* — 2. V. 548 sq.

annonce son sujet, fixe le lieu de la scène, l'heure et les limites de l'action, introduit ses personnages, les renvoie et les ramène, remue les fils de sa fable, sans les confondre et sans les montrer; voulant, dis-je, rendre compte de cet art infini qui échappe par sa perfection à l'œil du spectateur, et ne se révèle qu'à l'observation plus attentive de la critique, nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer aux commentaires vivants qu'en a donnés Racine en le reproduisant.

C'est surtout dans l'exposition d'une pièce de théâtre, que ce mérite est rare et difficile. Ceux qui ont présentes à l'esprit les belles expositions de Bajazet et d'Athalie, par exemple, auront une idée précise des qualités qui distinguent les premières scènes de l'*Ajax*.

Nous connaissons, surtout par Homère et par Ovide, l'histoire et le caractère d'Ajax, les actes de sa valeur impétueuse et brutale, les excès de son orgueil impie, sa funeste dispute avec Ulysse au sujet des armes d'Achille, enfin le trépas volontaire auquel il se condamna dans son désespoir. Conformément à des traditions, dont la trace ne se trouve pas chez ces deux poëtes, et que nous chercherons ailleurs, Sophocle suppose qu'après le jugement des généraux grecs et le triomphe de son rival, Ajax s'est levé, la nuit, dans un transport de fureur, pour aller tirer vengeance de son affront. Minerve, la protectrice des Grecs, a troublé ses sens, et détourné sur les troupeaux qui formaient le butin de l'armée, et n'étaient point encore partagés, les coups destinés aux Atrides, à Ulysse et aux autres chefs. Après s'être rassasié de carnage, Ajax est rentré dans sa tente, conduisant enchaînés quelques-uns de ces vils animaux sur lesquels s'est égarée sa colère, et qui, dans sa folie, lui semblent être ses ennemis captifs. Il veut les faire expirer dans de lentes tortures, et se complaît surtout dans la pensée de déchirer, à coups de fouet, cet Ulysse qu'on lui a préféré. Tout à coup sa raison lui est rendue, il voit dans quel abîme l'a jeté le courroux des dieux, il mesure l'étendue de son infortune, et se décide à sortir d'une vie désho-

norée. Cette résolution et son accomplissement, voilà le sujet de la tragédie de Sophocle. Les faits qui l'ont amenée sont rejetés dans l'avant-scène, et détaillés rapidement dans l'exposition, ou le prologue, pour parler comme les Grecs.

Ils appelaient prologue ce qui précédait l'entrée du chœur. Dans l'origine, le chœur, présent au développement complet de l'action, était presque toujours chargé d'en exposer le sujet. L'expérience montra bientôt qu'il était peu propre à ce ministère, et amena l'usage de quelques scènes préparatoires, où s'expliquait, par le dialogue, ce que des chants lyriques n'auraient fait entendre que confusément. Le chœur n'arriva plus désormais qu'après cette annonce : c'est une disposition qu'on voit commencer dans quelques-unes des tragédies d'Eschyle, qui devient constante chez Sophocle et Euripide, et qu'Aristote recueillit de la pratique pour la placer dans sa théorie de l'art.

Dès les premiers vers du prologue, nous sommes déjà instruits de tout ce qu'il nous importe de savoir pour suivre avec intérêt le développement de la fable. Ces tentes sont celles d'Ajax; cet homme qui s'en approche aux premiers rayons du jour, et dont la marche, décrite par le poëte, annonce déjà tant de curiosité et d'adresse, c'est Ulysse qui vient épier son ennemi, soupçonné par les Grecs du massacre de leurs troupeaux. Cette divinité qui lui parle, et dont, avant qu'il l'ait aperçue, il reconnaît la voix amie[1], c'est Minerve, sa conseillère, sa protec-

1. C'est ainsi que j'explique, avec Boissonade, je crois (*Notul.* 16 *in Aj. Soph.*), et conformément aux vraisemblances ordinaires du théâtre, les vers 14 et suivants desquels plusieurs critiques, Brunck entre autres, ont conclu que, pendant tout le prologue, Minerve, vue des spectateurs, était seulement entendue d'Ulysse. Il est bien vrai que, d'après les traditions poétiques, à mesure que les hommes s'étaient corrompus, les dieux avaient cessé de s'offrir à leurs regards, qui les eussent profanés :

Nec se contingi patiuntur lumine claro.
(Catull., *Carm.* LXIV, 409.)

Ils se contentaient de leur parler, sans en être vus, ou se montraient à eux sous une forme empruntée. Mais ce commerce mystérieux, au-

trice, qui vient de le sauver lui et les siens, et peut seule lui révéler ce qu'il est chargé de découvrir, puisque seule elle a le secret de l'égarement qu'elle a causé. Ulysse apprend d'elle comment ont été trompés les desseins d'Ajax. Elle veut même le rendre témoin de la frénésie où elle l'a plongé ; et Ulysse se refuse à cette offre avec une modération, ou, si l'on veut, une timidité dont plusieurs critiques ont blâmé l'excès. Peut-être ne se sont-ils pas assez rappelé que le courage n'était pas compris, aux temps homériques, précisément comme de nos jours, et que les héros de cet âge, même les plus braves, ne se piquaient pas de s'exposer témérairement à un danger inutile et au-dessus de leurs forces. Rochefort, qui prend avec la chaleur d'un ressentiment personnel le parti d'Ulysse diffamé par Sophocle, aurait dû plus qu'un autre, ayant traduit Homère, faire cette réflexion. Et puis Sophocle est-il donc aussi coupable qu'on le prétend? Cet Ulysse, qu'on lui reproche de ravaler, ne le peignait-il pas tout à l'heure se proposant lui-même, avec cette sorte de dévouement hardi qui est un des traits de son caractère, pour la mission hasardeuse d'observer les démarches d'Ajax? Ne s'est-il pas plu, dans une autre

quel se prêtent volontiers les lecteurs de l'épopée, eût-il été accepté des spectateurs du drame, voyant de leurs yeux ce que l'acteur aurait été censé ne point voir? N'était-il pas plus simple de supposer que le dieu, d'abord reconnu de son interlocuteur à l'odeur d'ambroisie qu'exhalait sa personne divine, à sa voix, lui devenait bientôt visible comme à tout le monde? Je dois convenir, cependant, que quelques scènes du théâtre tragique des Grecs paraissent contredire mon explication. Dans le *Rhésus* (v. 604 sqq.), au moment où Diomède et Ulysse, qui ont pénétré de nuit dans le camp des Troyens, vont se retirer, une voix se fait entendre à eux qui les exhorte à immoler dans sa tente le roi thrace, arrivé de la veille; or cette voix, reconnue d'Ulysse, comme dans l'*Ajax*, est celle de Minerve, avec laquelle le héros continue de s'entretenir, sans la voir, à ce qu'il semble. L'*Hippolyte* d'Euripide jouit, dit-il (v. 84 sq.) de la compagnie, de l'entretien de Diane, sans voir son visage; et quand elle vient le visiter à son lit de mort, elle ne paraît pas lui être visible, non plus qu'à Thésée, quoiqu'elle converse longtemps avec l'un et avec l'autre. Elle s'était ainsi annoncée à Thésée (v. 1273 sqq.) : « Je t'ordonne, noble fils d'Égée, d'entendre ton fils. C'est la fille de Latone, c'est Diane qui te parle. » Pour Hippolyte, elle n'a pas besoin de se nommer à lui : « O souffle divin! s'écrie-t-il (v. 1382 sqq.), malgré mes douleurs, je t'ai senti, et je suis soulagé. Sachez tous qu'en ce lieu est la déesse Diane. »

pièce, son *Philoctète*, où nous retrouverons bientôt le même personnage, à mettre encore plus en relief ce qui est chez lui si honorable, son zèle éclairé, courageux, pour la chose publique? enfin ne l'a-t-il pas ramené sur la scène, avec une sorte de prédilection, dans un fort grand nombre de ses ouvrages, tragédies ou drames satyriques [1], la plupart empruntés, dit son biographe, à l'Odyssée? Quoi qu'il en soit, au reste, de la prudence ou de la lâcheté d'Ulysse, Minerve le rassure en lui promettant de le dérober aux regards d'Ajax, et l'on voit sortir de sa tente, à l'appel de la déesse, ce guerrier malheureux, encore livré à ses funestes illusions. Sophocle ne l'expose qu'un instant à la vue dans cet état de dégradation morale. Il lui prête quelques paroles remplies d'un orgueil hautain, d'une joie féroce, dans lesquelles éclate surtout l'expression de la vengeance satisfaite; puis il repose l'esprit de ce tableau terrible, par la noble compassion d'Ulysse, qui pleure, dans l'abaissement de son ennemi, sa propre faiblesse et celle de l'humanité, par les graves et sublimes paroles où Minerve célèbre la toute-puissance des dieux, arbitres souverains de nos destinées, qui élèvent et abaissent à leur gré les choses mortelles, protégent l'humble vertu et châtient les superbes [2].

1. Si dans son *Ulysse furieux*, son *Palamède*, Sophocle l'avait représenté à son désavantage, feignant la folie pour se dispenser d'aller à Troie, accusant calomnieusement un de ses rivaux de gloire, il l'avait relevé dans d'autres ouvrages : dans *les Filles de Scyros*, Σκύριαι, où il découvrait avec adresse le déguisement d'Achille; dans *Hélène*, Ἑλένης ἀπαίτησις, où il allait bravement redemander aux Troyens la femme de Ménélas; dans *les Laconiennes*, où il ravissait, en compagnie de Diomède, le Palladium; dans *Nausicaa*, où il touchait le cœur compatissant de la fille d'Alcinoüs; enfin dans *Ulysse blessé*, ἀκαντοπλήξ, où, frappé à mort par son fils Télégon, il finissait sa vie avec une constance que Cicéron (*Tusc.* II, 21), à tort, je crois, du moins littérairement, eût voulu moins mêlée des mouvements involontaires de la faiblesse humaine, et qu'il louait Pacuvius d'avoir, dans son imitation intitulée, d'après le second titre de la pièce grecque, *Niptra*, rendue, en romain, plus stoïque. Voyez, sur les sujets de ces tragédies, diversement expliqués par les critiques, et sur ce qui en reste, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.*, éd. F. Didot.

2. Il y a lieu d'admirer ici la diversité des goûts. L'auteur d'une dissertation sur *le Merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, plus

Ainsi se trouve exprimée, avec plus de précision et de clarté qu'on ne l'a encore vu dans aucune pièce du théâtre grec, l'intention morale de l'ouvrage. Ce n'est plus cette force mystérieuse dont Eschyle racontait, le plus souvent, les capricieuses et aveugles rigueurs. La fatalité se montre ici avec les divins attributs de la puissance et de la justice; elle se révèle au spectateur sous les purs et nobles traits de Minerve, qui, interprète de la pensée religieuse dont le drame sera l'expression, fait en même temps connaître le secret des événements qu'il retrace. A ce double titre, on ne peut qu'approuver l'intervention de ce personnage surnaturel dans l'exposition de l'*Ajax*, intervention que justifieraient d'ailleurs les croyances mythologiques des Grecs et les usages de leur théâtre : et toutefois ne semble-t-il pas que si Sophocle fait descendre la divinité du ciel, c'est pour le besoin de son sujet, qui ne pourrait, sans difficulté, s'expliquer autrement? Nous lui ferons le même reproche quand nous examinerons la manière dont il dénoue l'intrigue de son *Philoctète*. L'apparition d'Hercule peut être certainement défendue par de bonnes raisons; elle ne manque pas de vraisemblance, elle est amenée avec art : mais enfin il est malheureux qu'elle ait besoin de justification, et qu'on puisse être tenté de la regarder comme la ressource dernière d'un poëte dans l'embarras. A cet emploi, habile sans doute mais artificiel, du merveilleux, on ne peut méconnaître qu'il tient déjà moins intimement à l'essence de la tragédie grecque. Les dieux s'en vont, comme on le disait à la chute du polythéisme, et céderont bientôt à l'homme la scène tragique. Le temps approche où ils n'y seront plus rappelés que par respect pour la tradition littéraire, où on ne verra plus en eux qu'un accompagnement obligé du spectacle, où, dépouillés de toute vie réelle, il ne leur restera plus d'autre existence que celle

d'une fois citée déjà, M. E. Roux a loué avec chaleur, p. 150, l'élévation de ce rôle de Minerve, fort rabaissé au contraire, depuis, en 1849, ainsi que toute l'exposition qu'il remplit, par M. Faguet, *Théâtre de Sophocle*, trad. en vers, t. I, p. 417 et suivantes.

d'une décoration de magasin, d'une machine de dénoûment et de prologue.

Les ouvrages d'Euripide nous montreront cette décadence du merveilleux tragique, que font seulement pressentir ceux de Sophocle. Ici l'influence de la volonté divine sur les événements humains, quoique marquée avec moins de force qu'elle ne l'était par Eschyle, n'a cependant point encore le caractère d'un ornement accidentel et factice. Elle fait partie du drame, et on ne pourrait guère l'en retrancher sans qu'il y perdît. Des oracles qui s'accomplissent, des présages tirés de rencontres fatales et que l'événement justifie, la rappellent fréquemment à la pensée; elle est énoncée dans les paroles qui terminent la pièce, et paraît sous une forme visible dans les scènes qui la commencent. On peut dire cependant qu'elle n'en forme pas l'intérêt, et que, sur ce fond mythologique et surnaturel, la figure humaine se détache au premier plan, comme l'objet principal que présente le poëte à l'attention du spectateur. Déjà se fait sentir, dans cette composition, le passage de la tragédie merveilleuse d'Eschyle à la tragédie mortelle, on nous pardonnera ce mot, que Sophocle et Euripide ont léguée aux modernes. La révolution littéraire que nous nous sommes appliqué à décrire, est comme exprimée sous la forme d'un emblème dans le personnage de cette Minerve qui ouvre le spectacle tragique et s'en retire, pour n'y plus reparaître, à l'approche des personnages humains sur lesquels, désormais, va se fixer l'intérêt.

Au prologue succède le chœur, d'après les usages ordinaires de l'ordonnance théâtrale des Grecs. Les soldats de Salamine qu'Ajax a conduits à Troie, accourent auprès de leur général, émus par la rumeur publique qui l'accuse des désastres de la nuit. Ajax est-il coupable, ou plutôt n'est-il pas victime, soit du courroux des dieux qui ont égaré ses esprits, soit des calomnies d'Ulysse et des Atrides qui lui imputent l'œuvre d'une autre main? Ils ne le savent, et viennent avec empressement s'en éclaircir. Ils appellent Ajax et l'invitent à confondre

ses ennemis par sa présence. A leurs cris, sort Tecmesse, la captive d'Ajax, que les lois de la guerre dans ces temps barbares ont faite son épouse. Elle apprend d'eux les actes forcenés que l'on impute au héros, et leur raconte ce qu'elle a vu, ce qui confirme cette accusation. L'exposition s'achève par ces confidences mutuelles, et une ingénieuse disposition, dont l'ancien scoliaste de Sophocle a le premier remarqué l'artifice, distribue le récit de tout ce qui s'est passé entre ces deux personnages qui s'informent réciproquement de ce qu'ils ignorent. Mais le chœur ne sait pas encore toute l'infortune d'Ajax; Tecmesse a quelque chose de plus cruel à lui révéler, même que ce déplorable égarement qui a souillé la gloire de son époux. Quel est donc ce nouveau malheur que le poëte nous fait attendre et dont il recule l'expression jusqu'à la fin de cette scène, avec cet art de suspension, de progression, cette conduite habile, qui fait des tragiques grecs les éternels modèles du théâtre? Ajax a recouvré sa raison; il connaît son opprobre; étendu sans mouvement dans sa tente, au milieu du carnage dont il l'a remplie, refusant toute nourriture, sourd à toute consolation, Ajax, l'inflexible Ajax verse des pleurs et pousse des gémissements; ses paroles entrecoupées annoncent des pensées sinistres, une funeste résolution. Tandis que Tecmesse retrace aux Salaminiens ce triste tableau, et leur exprime ses douleurs et ses craintes, on entend retentir les cris de désespoir d'Ajax; il appelle à son aide Teucer, son frère chéri, que retient une expédition lointaine; il prononce le nom de son jeune fils Eurysacès; et Tecmesse à cette parole, encore effrayée des fureurs de son malheureux époux, laisse éclater la sollicitude de son cœur maternel, par un trait dont tous les critiques ont remarqué la naïve vérité.

Enfin s'ouvre cette tente où a déjà pénétré notre pensée; enfin s'offre à notre vue ce spectacle préparé avec un art si simple et si profond. Ce n'est pas à la folie d'Ajax que Sophocle a voulu nous intéresser; une si triste maladie de l'âme n'est point par elle-même, non plus que

la maladie physique, l'objet de la tragédie. Les Grecs, qui les ont si souvent représentées, ne voulaient pas émouvoir par une douloureuse sympathie le pathétique grossier que nos scènes subalternes empruntent quelquefois aux hôpitaux; ils avaient, spectateurs et poëtes, un sentiment plus délicat de l'art : les tortures du corps, l'égarement de l'esprit, ne furent jamais le but de leur imitation; jamais ils n'y virent qu'un moyen d'exprimer, soit ces affections violentes qui jettent le désordre dans l'âme et brisent jusqu'aux ressorts de l'organisation, soit la puissance de la volonté qui soutient ce choc terrible, et se montre plus forte que les maux qui l'assaillent : ces peintures déchirantes n'étaient ainsi que le point de départ de leur génie, qui s'élevait de là jusqu'aux traits sublimes de la passion et de l'héroïsme. En vain les philosophes, Platon, Cicéron et autres, leur ont reproché d'amollir les âmes par les images de la souffrance et les lamentations de la douleur; le reproche est injuste, et il faut les louer, au contraire, d'avoir fait sortir du milieu de ces effusions involontaires, de ces cris, de ces larmes arrachées à la faiblesse et au désespoir, le noble accent de la fermeté morale, de la dignité humaine.

Sophocle nous a montré, dans Ajax, le sentiment de l'orgueil blessé, la passion de la vengeance, poussés jusqu'à la frénésie; il a abrégé cette peinture de la nature dégradée, et l'a ennoblie, nous l'avons vu, par l'image d'une divinité offensée qui punit, par celle de la pitié qui s'émeut, à ce spectacle, dans le sein même d'un ennemi : c'était là son exposition, son prologue, l'occasion et non pas le sujet de son drame. Nous arrivons au drame même, au réveil du héros, à sa généreuse douleur, à ses efforts désespérés pour rétablir son honneur détruit. Ajax, qui n'était tout à l'heure qu'un objet d'effroi, nous attendrit et nous élève; de l'horreur, le poëte nous fait passer aux émotions du pathétique et de l'admiration : c'est là le but où il tend, où tendait la tragédie grecque. Nous retrouvons ici cette gradation de sentiments que nous avons louée chez Eschyle, lorsqu'après nous avoir

épouvantés, au début même de son plus bel ouvrage, par l'appareil d'un supplice, il nous enlevait à ces pénibles impressions, nous amenait à la contemplation, douloureuse encore, mais plus pure et plus calme, d'un courage au-dessus de la souffrance et de l'oppression.

Ce goût délicat, qui guidait si heureusement le génie des poëtes grecs, il est intéressant de le retrouver dans les compositions de leurs artistes. L'Ajax furieux, peint par le célèbre Timomaque, ne montrait pas le héros égorgeant les troupeaux des Grecs ou les déchirant à coups de fouet, mais dans le moment d'affliction et de désespoir qui suivit ces actes insensés[1]. Ce choix judicieux de Timomaque, si conforme au dessein de Sophocle, a été relevé par Winckelmann, dans sa belle Histoire de l'art chez les anciens[2].

L'Ajax de Sophocle, revenu à lui, laisse paraître dans le désordre et l'emportement de ses premières paroles un reste d'égarement : c'est, dit éloquemment Brumoy, « une mer qui gronde après la tempête. » Sa vengeance trompée, la joie insultante de ses ennemis, le transportent de fureur; et puis, rappelé par les plaintes de ses compagnons, par la vue du carnage qui l'entoure, au sentiment de son impuissance et de sa honte, il s'abandonne aux mouvements d'une douleur que le poëte, avec un génie admirable, a su proportionner à la grandeur fabuleuse du héros et à l'excès de son infortune[3]. Cependant,

1. Philostrat., *Vit. Apoll.*, II, 10. Cf. *Anthol.*, IV, 6. — 2. Liv. IV, ch. III.

3. L'exclamation plaintive αἴ, qui échappe plus d'une fois au héros, l'amène lui-même à remarquer (v. 428 sqq.), comme ailleurs le chœur, la conformité de son nom, Αἴας, avec son infortune. Ce nom toutefois avait eu, selon le récit de Pindare (*Isthm.*, VI, 78), une origine heureuse, l'apparition d'un aigle, ἀετός, au moment où Hercule, convive de Télamon, mêlait à ses libations des vœux pour l'enfant qui devait naître de son ami. Nous avons déjà rencontré (voyez t. I, p. 320), et nous rencontrerons encore, de ces rapprochements étymologiques, moins fréquents toutefois chez Sophocle que chez Eschyle et Euripide. Il faut y voir autre autre chose que ce qu'y voit Quintilien (*Inst. orat.* V, 10), de simples jeux de mots, indignes de la tragédie. L'influence de la destinée paraissait aux Grecs d'alors se révéler même dans le choix, en apparence accidentel, en réalité fatal, des noms

au milieu de ce trouble où s'égarent ses pensées et ses discours, on voit déjà apparaître la résolution terrible qu'il va bientôt accomplir; elle ne s'exprime d'abord que confusément, par de pathétiques adieux, de lugubres invocations, par les tristes ou riantes images de cette nature qu'il va quitter, de cet Érèbe qui va le recevoir, et dont les ténèbres seront désormais sa lumière; mais enfin elle s'arrête, elle se fixe dans son esprit; ce n'est plus le transport involontaire du désespoir; elle prend insensiblement le caractère d'une détermination réfléchie, qui lui fait chercher dans la mort l'unique moyen d'échapper à l'opprobre. Cette belle succession de sentiments et d'idées est marquée, selon la judicieuse coutume des Grecs, par le changement même du mètre, qui passe du mouvement de la poésie lyrique à la forme plus grave et plus calme du vers adopté pour le dialogue, du vers ïambique.

Tecmesse, par les plus vives prières, conjure Ajax de vivre pour ses vieux parents qui soupirent après son retour; pour son fils, pour sa femme qu'il laissera exposés, sans défense, aux insultes de ses ennemis; pour celle à qui il a tout ravi, et qui a reporté sur lui seul toutes ses affections. On croit entendre Andromaque arrêtant aux portes de Troie l'époux dont elle pressent la perte[1]. Ajax, sans répondre, demande son fils, et apprend, avec un sentiment douloureux, par quelle juste crainte on l'a éloigné. C'est un tableau bien pathétique, et dont le poëte fait ressortir avec adresse le touchant caractère, que celui de cet enfant, étranger par son âge aux scènes lugubres qui l'entourent, qui ne peut comprendre ni les larmes de sa mère, ni les adieux et les leçons qu'un père lui adresse

propres. Il était tout simple que cette opinion passât de la société au théâtre, régi comme elle par la doctrine de la fatalité. Ce que Platon a fait faire, assez subtilement, à Socrate dans le *Cratyle*, ce qu'Aristote a conseillé à l'orateur (*Rhet.* II, 23), comme un artifice oratoire, les tragiques pouvaient tout aussi bien, et même mieux, le prêter aux personnages superstitieux de leurs drames.

1. *Iliad.* VI, 407 sqq.

avant de mourir. Un jour, on les lui rappellera, et le moment solennel où il les entendit se représentera à sa mémoire. Fénelon pensait-il à ce passage, lorsqu'il peignit Ulysse prenant sur ses genoux, avant de partir pour Troie, le jeune Télémaque, et lui donnant, dans un âge si tendre, de graves enseignements?

Ajax confie son Eurysacès à la tendresse de Teucer; c'est sur son frère qu'il se repose du soin de l'élever, de le faire connaître à son père Télamon, à Éribée sa mère, de consoler ces vieillards sur le bord de la tombe. Son fils héritera de son fameux bouclier, dont il tient ce nom d'Eurysacès. Pour le reste de ses armes, elles seront ensevelies avec lui; il ne veut pas qu'elles soient disputées comme celles d'Achille, qu'Ulysse puisse les obtenir ou les donner. Après avoir ainsi pourvu aux intérêts de sa famille et déclaré ses dernières volontés, il fait éloigner cet enfant dont la vue le trouble, il repousse les tendres instances de Tecmesse, et, pour s'y dérober, il court se renfermer dans sa tente où elle le suit.

Combien on aime à voir l'âme dure et inflexible d'Ajax se laisser cependant amollir aux sentiments de la nature! Ce sont ces traits, d'une vérité générale, qui donnent aux caractères exprimés par les Grecs un intérêt si puissant : ils ne peignent pas seulement des héros, mais des hommes; nous nous retrouvons dans chacun de leurs personnages; il n'en est pas de si grands, qui, par de vulgaires et naïves affections, ne descendent jusqu'à notre niveau. Mais ce qu'il y a ici de bien remarquable, c'est que l'empreinte individuelle du caractère d'Ajax se fait apercevoir jusque dans la peinture de ces sentiments qu'il partage avec l'humanité tout entière. S'il s'émeut au souvenir de ses vieux parents que sa mort va mettre au désespoir, il songe surtout à la honte de reparaître déshonoré devant le vieux Télamon, qui fut autrefois l'honneur de la Grèce. Ses adieux à son fils sont pleins d'une tendresse sauvage qui convient parfaitement à la rudesse de ses mœurs; ce qu'il aime surtout dans Eurysacès, c'est le représentant futur de sa valeur, l'héritier de

sa gloire et de son bouclier. Quant à Tecmesse, il la traite avec une gravité sévère, plutôt comme une captive que comme une épouse. Quelques mots laissent, il est vrai, soupçonner que ce terrible Ajax n'est point insensible aux tendresses de l'amour conjugal; mais il rougirait de rendre ses amis témoins de cette faiblesse, et, par un trait de vérité qui achève le tableau, le poëte nous dérobe la vue du dernier combat livré à sa constance, et où il ne triomphe que par la ruse.

Nous le voyons reparaître, en apparence résigné à son sort; il s'est laissé vaincre, dit-il, à la douleur et aux raisons d'une épouse; il se soumettra aux dieux, il honorera, il adorera les Atrides; renversement ironique d'expresion, finement remarqué par le scoliaste. Pour le moment, il va sur le rivage se purifier, suivant les rites sacrés, du sang impur qu'il a répandu, ensevelir dans le sable cette épée, présent d'Hector, dont il a fait un si funeste usage : c'est sur ces assurances que Tecmesse et le chœur le laissent partir, après des paroles sinistres, dont le véritable sens n'échappe pas au spectateur :

Je vais où je dois aller; faites ce que je veux, et vous apprendrez bientôt que les maux d'Ajax, tout grands qu'ils sont, ont cessé [1]. »

Cet artifice, le premier de sa vie peut-être, par lequel il se délivre des obstacles qui s'opposent à son cruel dessein, par lequel il en prépare, il en assure l'exécution (on permet qu'il sorte, en effet, et avec son épée, et pour des actes qui n'admettent point de témoins), cet artifice d'Ajax marque fortement l'invincible fermeté de son âme. En même temps, il amène sur la scène cette variété de situations et de sentiments, ces alternatives d'espérance et de crainte, ce jeu des péripéties, qui y étaient à peu près inconnus. A peine Tecmesse et les Salaminiens commencent-ils à goûter la joie inattendue que leur ont causée les fausses protestations d'Ajax, qu'ils sont tout à coup replongés dans leurs premières inquiétudes. Un

1 V. 689 sqq.

messager vient annoncer le retour de Teucer, encore retenu dans le conseil des Grecs. Teucer recommande que jusqu'à son arrivée on veille avec soin sur Ajax, menacé par Calchas d'un sort funeste, s'il sort dans cette journée. A cette nouvelle, tous les personnages s'empressent de courir sur les traces du héros, pour prévenir, s'il en est temps, le malheur qui leur est annoncé, et, par une disposition dont nous n'avons encore rencontré qu'un seul exemple, dans *les Euménides* d'Eschyle, la scène reste vide.

C'est, dit la Harpe, après plus d'un critique d'ailleurs, d'Aubignac, L. Racine, Brumoy, etc., pour qu'Ajax y rentre, et puisse sans opposition accomplir son dessein : et il se récrie sur l'adresse et la vraisemblance d'une combinaison qui laisse au héros la place libre, et le débarrasse de témoins importuns. Mais, à vrai dire, cette adresse serait bien maladroite, et cette vraisemblance bien invraisemblable. Comment Ajax reviendrait-il dans un lieu qu'il n'a quitté que pour éviter les regards de ses amis, où il leur a ordonné de rester, qu'il n'a aucune raison de supposer abandonné par eux? Il faut bien se résoudre à reconnaître qu'ici, comme dans *les Euménides*, le départ du chœur et la solitude de la scène annoncent un changement de décoration : il faut bien convenir que les Grecs, dont la pratique a établi la règle de l'unité de lieu, ne se sont pas fait scrupule d'y manquer, quand leur sujet l'a exigé, et qu'alors ils l'ont fait avec franchise, sans recourir aux puérils escamotages qu'on leur suppose gratuitement. Repoussons donc un éloge que Sophocle eût regardé comme une critique; n'admettons même pas les explications conciliantes, mais incompréhensibles, que le traducteur de Sophocle, Dupuy, et le célèbre auteur d'Anacharsis [1] ont proposées, pour accorder, par une espèce de compromis, l'observation de l'unité de lieu avec la vraisemblance. Croyons-en plutôt, ainsi que l'ont fait sagement Rochefort, et l'un des der-

1. Ch LXXI, note 6.

niers annotateurs de Brumoy, M. Raoul Rochette, l'ancien scoliaste, qui nous dit qu'Ajax reparaissait dans un lieu désert, sur le rivage de la mer.

C'est alors que commençait[1] ce célèbre monologue souvent cité, souvent traduit, mais que tant de versions, même celle de la Harpe, malgré son élégance, ne font qu'imparfaitement connaître, parce que les idées y sont le plus souvent déplacées, quelquefois même indiscrètement supprimées, et que le vague de l'expression leur enlève toute originalité. A ne le lire que dans ses traducteurs, on n'y voit guère qu'une belle amplification, relevée des invocations et des apostrophes ordinaires. C'est au texte qu'il faut recourir pour retrouver cette naïveté de mouvements qui en font une scène si naturelle et si vive.

Qu'on ne s'y trompe pas, en effet : c'est la scène principale de l'ouvrage, celle pour laquelle il est fait, où il se résume tout entier. Le caractère d'Ajax, sa gloire, son opprobre, les motifs qui le poussent au suicide, les obstacles qui l'arrêtent, tout cela y est exprimé. Loin de s'étonner de l'étendue du morceau, on doit admirer, au contraire, comment le poëte a su renfermer tant de sens en si peu de paroles. « Pour nous, dit la Harpe, ce monologue serait trop long, dans le moment où il est prononcé, » et il l'excuse par l'importance qu'attachaient les anciens aux paroles dernières des mourants. L'apologie est bonne, mais insuffisante, et l'on peut répondre d'une manière plus directe et plus décisive. Ce n'est pas une longueur qui arrête le cours de l'action : l'action est à son terme; le spectateur ne doute plus de l'événement, et Sophocle ne fait pas violence à sa curiosité, en l'arrêtant sur le moment solennel où il va s'accomplir. Qu'on ne dise pas que l'état violent où est Ajax ne souffre pas de tels discours. Cela serait vrai s'il se donnait la mort, comme tant d'autres personnages tragiques, dans le transport involontaire du délire et du désespoir. Ici c'est tout autre

1. V. 814-864.

chose : la mort d'Ajax est un acte libre, réfléchi, qui admet et exige même les développements du monologue.

Mais enfin, dans ces développements, n'y aurait-il pas quelque chose d'inutile? que l'on voie, et que l'on juge!

Ajax s'entretient d'abord des apprêts de son trépas, des précautions qu'il a prises pour assurer le coup mortel. Il semble se complaire dans cette peinture, qu'il entoure avec complaisance de circonstances sinistres : ce fer nouvellement aiguisé, qu'il a fixé dans le sol ennemi de Troie, et sur lequel il va appuyer sa poitrine, c'est l'épée d'un Troyen détesté, l'épée d'Hector, et, avec une ironie amère, il l'appelle un ami bienveillant qui lui prête son aide dans ce dernier besoin[1].

Il a fait tout ce qui dépendait de lui; pour le reste, il s'en remet aux dieux.

Il conjure Jupiter d'assurer sa sépulture, de soustraire sa dépouille aux outrages de ses ennemis, de guider vers elle les pas de Teucer, à qui la piété fraternelle fait un devoir de la défendre et de l'ensevelir[2]?

Les Grecs ne prodiguaient pas follement l'héroïsme. Leurs héros n'insultaient pas à la douleur, et ne couraient

1. V. 822. On a rapproché de ce trait et d'autres semblables de la même pièce, par exemple de l'invocation à la mort qui se rencontre plus loin, v. 854. un passage où Plaute, et peut-être son modèle grec, semblent avoir voulu les parodier. Dans la *Cistellaria* (III, I, 9), un amant désespéré, qui veut en finir avec la vie, et n'est pas toutefois si pressé qu'il le dit, puisqu'ayant l'épée à la main il ne sait trop de quel côté se frapper :

Utrum hac me feriam, an ab læva latus?

Alcésimarque s'écrie, à la façon d'Ajax :

Recipe me ad te, Mors, amicum et benevolum.

2. Nisus, de même, voudrait pouvoir compter sur Euryale, pour recevoir de lui ces derniers services :

Sit qui me raptum pugna pretiove redemptum
Mandet humo solita, aut, si qua id fortuna vetabit,
Absenti ferat inferias, decoretque sepulcro.

(Virgil., *Æneid.* IX, 213.)

pas au-devant d'elle, comme les gladiateurs de Sénèque. L'intrépide Ajax, qui regarde si fièrement la mort, demande à Mercure, au dieu conducteur des ombres, un passage heureux vers les sombres demeures, un trépas prompt et facile : ainsi faisait, et presque dans les mêmes termes, la Cassandre d'Eschyle [1].

Il s'adresse ensuite aux Euménides et réclame d'elles la vengeance qui lui est due. Ses paroles prophétiques et qui ne seront point vaines, le spectateur le sait, dévouent à des coups parricides ceux qui le forcent à périr de sa propre main [2].

A la suite de ces invocations si naturelles, disposées dans un ordre si vrai, et où il faut se garder de voir des apostrophes de rhéteur, arrive une prière pathétique au dieu du jour, qu'Ajax aperçoit roulant son char au haut du ciel, et qui va bientôt descendre vers Salamine, sa patrie :

« O soleil, quand tu verras ma terre natale, retiens tes rênes d'or et annonce le triste destin d'Ajax à son vieux père, à sa mère infortunée. Hélas ! à cette nouvelle, de quels cris aigus elle fera retentir toute la ville [3] ! »

Ces pensées ébranlent la constance d'Ajax; en vain il les repousse, elles reviennent malgré ses efforts [4], et avec elles les images ravissantes de la vie qu'il va perdre. Adieu le jour; adieu la patrie, le foyer de ses pères, les

1. *Agamemn.*, v. 1264.
2. C'est l'idée exprimée par des vers que Wunder et Dindorf ont mal à propos exclus du texte. (Voyez dans la traduction de Sophocle, donnée en 1845, par M. Bellaguet, p. 103, une note judicieuse de M. L. Benlœw, auteur d'une dissertation *de Sophoclis Ajace*, imprimée à Gœttingue en 1830.)
3. V. 844 sqq. Cf. Virgil. *Æneid.* IX, 477 sqq.
4. Il y a, aux vers 354 et suivants, une transition quelquefois négligée par les traducteurs, et que Joseph Scaliger a fidèlement conservée dans la version, d'ailleurs assez faible, trop dépourvue d'élégance et d'harmonie, qu'il a donnée de l'*Ajax :*

O mors age, veni ac me visita.
Quamquam alloquendi tempus olim erit satis.
Te lucis almæ candidissimum jubar,
Te sol, etc.

compagnons de son enfance, cette Athènes voisine de Salamine, Athènes, dont le seul nom, prononcé dans cette énumération pathétique, devait, nous en dirons plus tard la raison, charmer les oreilles délicates des auditeurs de Sophocle ! Ajax n'oublie rien dans ses adieux; il a des larmes pour Troie elle-même, pour ses fleuves, ses fontaines, pour cette terre qu'il appelait tout à l'heure ennemie et dont tant d'années de combats et de gloire lui ont fait une autre patrie [1]. C'est l'Argant du Tasse qui, chancelant sous l'épée de Tancrède, et les yeux déjà obscurcis par les ombres de la mort, jette un regard attendri sur les murs de Jérusalem qu'il a si longtemps défendus. Enfin Ajax prononce encore le nom de ses parents chéris [2] : « Ce sont ses derniers mots; il n'en doit plus proférer que dans les enfers. »

L'expression manque pour louer cette poésie, sortie du fond des entrailles humaines : on n'y peut méconnaître un accent de vérité dont nous n'approchons point. Les héros qu'on nous montre expirants sur notre scène, regrettent la passion dont leur vie a été surtout occupée, leur gloire, leur vengeance, leur amour. Les héros de la scène grecque regrettent, en mourant, la vie tout entière, avec ses attraits les plus vulgaires, ce qui charme le pâtre comme le roi. C'était le génie antique. Homère nous montre dans les enfers le grand Achille, qui achèterait, dit-il, au prix de sa renommée, l'obscure existence du dernier des laboureurs [3]. Peut-être la différence que nous

1. V. 862. Cf. 410 sq.
2. D'autres, je le sais, et leur opinion est de nature à me donner des doutes sur la mienne, entendent ὦ τροφῆς ἐμοί de ces fleuves, de ces champs de Troie, compris par Ajax dans ses adieux. « Vous tous qui m'avez nourri, » traduit M. Saint-Marc Girardin. J'ai cru, avec Rochefort particulièrement, l'expression grecque pouvant d'ailleurs s'y prêter, qu'il était plus conforme à la vérité que les dernières paroles d'Ajax, ces paroles d'un tour si solennel, fussent pour ses parents. La Harpe, dans une assez heureuse imitation en vers de ce morceau, fait ici un contre-sens bizarre : il traduit l'expression τροφῆς ἐμοί, par *mes nourrices fidèles*, et met ensuite dans son texte cette singulière admiration : « Il n'oublie rien, *pas même ses nourrices.* »
3. *Odyss.* XI, 487 sq.

marquons ici entre la poésie des anciens et la nôtre, tient-elle à cette spiritualité qui nous fait dédaigner les liens grossiers de la vie matérielle. En nous applaudissant d'une doctrine plus digne de la sublimité originelle de notre nature, il peut nous être permis cependant de regretter qu'on n'aperçoive pas plus souvent, dans nos peintures, ce mélange de faiblesse qui rattache à la terre l'esprit céleste dont nous sommes animés.

Les Grecs exprimaient cette faiblesse humaine avec un inconcevable charme. Non pas comme les Allemands en formules philosophiques; leurs personnages ne disaient pas comme l'Egmont du célèbre Gœthe : « Adieu la douce habitude de l'existence et de l'action[1] ! ». Les attributs de la vie, les objets de la nature, trouvaient place dans leurs discours naïfs, et s'y montraient sous des formes d'une simplicité et d'une grâce enchanteresses. Le jour, surtout, le jour, l'air, la lumière du soleil, ces biens universels qu'on regrette dans tous les temps et par tous pays, étaient sans cesse rappelés dans ces adieux suprêmes.

Aux regards d'un mourant le soleil est si beau!

a dit éloquemment un des plus grands poëtes de notre âge, l'auteur des Méditations.

Mais, on le sent, c'est surtout dans la Grèce, cette terre favorisée du ciel, où l'air est si limpide, la lumière si pure, les horizons si riches et si éclatants; c'est à Athènes, où la vie n'était pas ôtée au condamné avant le coucher du soleil, comme nous l'a redit et expliqué l'écrivain cité tout à l'heure, dans ces vers touchants :

Mais la loi défendait qu'on leur ôtât la vie
Tant que le doux soleil éclairait l'Ionie;
De peur que ses rayons, aux vivants destinés,
Par des yeux sans regard ne fussent profanés,

1. Chez Manzoni, tout Italien qu'il est, se retrouve le même langage abstrait : « Retourner au champ de bataille, sentir de nouveau la vie!... » dit son *Carmagnola*, occupé de projets ambitieux.

Ou que le malheureux, en fermant sa paupière,
N'eût à pleurer deux fois la vie et la lumière!
Ainsi, l'homme exilé du champ de ses aïeux,
Part avant que l'Aurore ait éclairé les cieux[1].

c'est, dis-je, dans la Grèce et à Athènes que ces images devaient s'offrir d'elles-mêmes à la poésie. Aussi reviennent-elles sans cesse dans la tragédie d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, et en relèvent-elles les douloureux tableaux par le contraste touchant de la sérénité de la nature avec le malheur de l'homme. Il n'est personne qui, dans l'infortune, n'ait été douloureusement frappé de cette opposition. Les poëtes la reproduisent sans cesse, et, sans recueillir tous les exemples que nous en offrirait l'antiquité[2], nous en pouvons trouver tout près de nous. C'est au milieu de la description d'une ravissante soirée que l'auteur de Paul et Virginie place la séparation cruelle et les déchirants adieux de ses jeunes amants. L'auteur des Martyrs enveloppe de la belle lumière de l'Italie et des plus vives couleurs de son pinceau le lugubre tableau du supplice de son Eudore et de sa Cymodocée.

« Jamais plus beau jour, dit-il, n'était sorti de l'orient pour contempler les crimes des hommes. O soleil! sur le trône élevé d'où tu jettes un regard ici-bas, que te font nos larmes et nos malheurs? ton levant et ton couchant ne peuvent être troublés par le souffle de nos misères; tu éclaires des mêmes rayons le crime et la vertu; les générations passent, et tu poursuis ta course[3].... »

Ce soleil, insensible témoin de nos maux, n'était pas seulement présent à l'imagination dans les spectacles de la Grèce; mais, par la disposition des théâtres ouverts à la lumière du jour, il revêtait de son riant éclat les tristes tableaux de la scène tragique; il brillait aux yeux d'Ajax qui l'invoquait, de tous ces spectateurs qui suivaient involontairement vers le ciel le regard, le geste du héros,

1. A. de Lamartine, *la Mort de Socrate*. — 2. Voyez, entre autres, Virg., *Æn.* II, 268 sqq., 801 sqq.; IV, 522 sqq., 581 sqq., etc. — 3. Chateaubriand, *les Martyrs*, XXIV.

et que ce mélange singulier des fictions du drame avec la vivante décoration de la nature, transportaient réellement, dans des instants d'une illusion complète, parmi ces fabuleuses aventures et dans ces temps reculés. Oui, je n'en doute pas, ils se croyaient quelquefois contemporains des illustres infortunés rapprochés d'eux par le génie du poëte et l'artifice de la représentation. Du moins, pouvaient-ils être émus de ces invocations, de ces apostrophes, de ces images auxquelles la lecture retire une partie de la vie qui les animait, et qui, à la triste lueur dont nos théâtres sont éclairés, au milieu de ces ténèbres visibles qui ont remplacé, sur la scène, le soleil de la Grèce, ne paraîtraient plus guère qu'une déclamation[1] !

Ajax se tuait-il, comme le veut Barthélemy[2], hors de la vue des spectateurs, par respect pour le principe qui défend d'ensanglanter la scène? je ne le pense pas. Que deviendrait, dans cette supposition, l'anecdote de l'acteur Timothée de Zacynthe, qui, au rapport du scoliaste, exécutait ce coup de théâtre avec tant d'adresse et de talent, qu'il en avait acquis le surnom de *Meurtrier?*

Cependant le chœur, divisé en deux troupes, reparaît sur la scène : les uns ont cherché le héros sur le rivage du côté de l'orient, les autres ont fait la même recherche à l'occident; ils se rencontrent naturellement près du lieu où Ajax vient de s'immoler. Tecmesse, la première, aperçoit le corps de son époux, et se hâte de couvrir d'un voile et de dérober à d'autres yeux cet objet d'horreur. Au milieu de leurs pleurs et de leurs gémissements, survient Teucer, qui prévoit douloureusement les malheurs qu'attirera sur lui la perte d'un frère, et qui, fidèle à ses derniers vœux, s'occupe de lui rendre les honneurs funèbres.

1. Ces idées, que suggèrent naturellement les adieux d'Ajax à la vie, se sont aussi offertes à M. Saint-Marc Girardin : il les a rendues en termes pleins de charme, mêlant avec l'admiration émue du critique, les souvenirs du voyageur, à qui Athènes et son sol glorieux, et son beau ciel, sont toujours présents. Voyez *Cours de littérature dramatique*, 1843-1855, ch. II et V, p. 31 et 101 du 1er vol., les passages consacrés à la tragédie d'*Ajax*.

2. *Anachars.*, LXXI, note 6.

Mais à peine se livre-t-il à ces soins religieux, que Ménélas vient, au nom des Grecs, lui défendre d'ensevelir Ajax.

Ici commence, au sujet de la sépulture du héros, comme une seconde pièce, souvent reprochée à l'auteur, mais dont on l'a très-souvent aussi justifié. Répétons qu'il l'a préparée avec beaucoup d'art, par les craintes d'Ajax mourant[1], puis de son épouse au désespoir[2]; que, par suite de l'importance extraordinaire qu'attachaient les anciens aux cérémonies des funérailles, la tragédie, régulièrement finie pour nous, devait continuer pour les spectateurs athéniens, qui ne se seraient pas retirés satisfaits avant de savoir ce que devenait le corps d'Ajax. Si l'on prétendait que ce nouvel intérêt, moins vif que le premier, devait répandre de la langueur sur la fin de l'ouvrage, nous répondrions que c'est là trancher témérairement une question dont les anciens étaient seuls juges, et que décide d'ailleurs en faveur de Sophocle, avec un assez grand nombre d'autres compositions épiques[3] et dramatiques[4], l'histoire même d'Athènes. Il est, en effet, permis de penser que le peuple qui, en ce même temps, condamna à mort dix généraux vainqueurs[5] pour avoir négligé les honneurs dus aux soldats tués dans le combat, aurait pu traiter sévèrement un poëte dramatique qui eût oublié d'ensevelir ses acteurs. A ces raisons, assez généralement alléguées, on peut ajouter la conjecture ingénieuse, mais hasardée d'un savant[6],

1. V. 823 sqq. — 2. V. 919 sqq.

3. Chez Homère, deux chants prolongent l'*Iliade* au delà du dénoûment par le tableau des funérailles de Patrocle et d'Hector.

4. Voyez t. I, p. 200, ce qui a été dit de la dernière scène des *Sept Chefs*, et dans la suite de l'ouvrage, ce qui sera répété de l'*Antigone* de Sophocle, des *Suppliantes* d'Euripide, et d'autres pièces où les honneurs rendus aux morts occupent une grande place, quand ils n'en forment pas le sujet principal.

5. Dans le combat naval des Arginuses, la troisième année de la XCIIIe olympiade, en 406, l'année de la mort de Sophocle. Voyez Xénoph., *Hellenic* I, 7; Diod. Sic., XIII, 101, 102. Cf. Clinton, *Fast. Hellenic.*, p. 86.

6. Lebeau jeune, *Mém. de l'Acad. des inscript.*, t. XXXV, p. 435.

qui, rapportant cette pièce à l'époque où les cendres de Thémistocle, mort en exil, furent secrètement ramenées dans l'Attique, a pensé que le poëte avait voulu donner indirectement une leçon de modération aux Athéniens. Enfin, W. Schlegel nous fournit, pour excuser Sophocle, cette dernière considération qui comprend implicitement toutes les autres, qu'Ajax, ayant effacé sa honte par sa mort volontaire, ne devait pas être poursuivi au delà du trépas, et que, renvoyer les spectateurs dans ce doute pénible, c'eût été les révolter au dénoûment par le sentiment de l'injustice[1].

La dispute de Ménélas et de Teucer est vive et rapide. Elle rappelle les dialogues de Corneille par la concision du trait, la promptitude de la repartie. Le langage des deux héros conserve quelque chose de la rudesse homérique; c'est, je pense, un sujet d'éloge, et nous pouvons l'admirer, malgré la censure de La Harpe qui juge la contestation *indécente*, et celle de Brumoy qui, avec la trivialité trop ordinaire de son style, désespère de la rendre *potable*. Nous sommes, aujourd'hui, moins délicats; nous pouvons nous hasarder à en citer quelque chose :

MÉNÉLAS.

« J'ai vu, je m'en souviens, un homme hardi de la langue, qui, avant la tempête, exhortait les matelots à se mettre en mer, et dont, la tempête venue, vous n'eussiez plus entendu la voix : caché dans son manteau, il se laissait fouler à l'envi sous les pieds de tout l'équipage. Ainsi de toi et de ta bouche insolente. D'un petit nuage va bientôt souffler un grand orage qui éteindra toutes ces clameurs.

1. Dans une savante dissertation *De Sophocleæ Dictionis proprietate cum Æschyli Euripidisque dicendi genere comparata*, Paris, 1847, p. 70, M. L. Benlœw explique la duplicité d'action reprochée à cette tragédie, en supposant, comme l'avait déjà fait, dit-il, God. Hermann, d'après certaines différences de versification, de style, de composition même, que l'ouvrage n'a pas été écrit par le poëte tout d'une haleine, qu'il est de deux époques différentes. Il rapporte la première partie aux commencements de la guerre du Péloponèse, et la seconde à ses dix dernières années. Poussant plus loin la conjecture, il est tenté de voir, dans les regrets donnés par les Salaminiens à la perte de leur général, une allusion à l'exil d'Alcibiade.

TEUCER.

Et moi aussi, je sais un homme plein d'égarement, qui insultait à ses semblables dans leur infortune; ce que voyant, quelqu'un de semblable à moi, et d'humeur aussi peu endurante, le reprit en ces termes : Homme, ne manque pas aux morts, ou, si tu le fais, attends-toi à en porter la peine. Voilà quel avertissement on donnait à cet insensé, que j'ai devant les yeux, et qui n'est autre, ce me semble, que toi-même. Ai-je parlé par énigme[1] ? »

Ménélas s'éloigne, et Teucer, obligé de quitter le corps d'Ajax, pour s'occuper de préparer sa sépulture, met ces restes précieux sous la protection d'Eurysacès et de Tecmesse, de la faiblesse et de l'enfance, comme dit fort bien l'auteur du Lycée : tableau touchant qu'on remarque dans une pièce où, selon le génie grec, tout parle aux yeux, et qui, si on en effaçait les paroles, resterait encore, par la composition touchante des groupes qu'elle offre à la pensée, une pathétique peinture, une éloquente pantomime.

Mais voici qu'Agamemnon vient soutenir de son autorité les orgueilleuses menaces de son frère. Teucer, revenu sur ses pas, résiste avec un noble courage à la puissance tyrannique du roi des rois. On a regardé, avec quelque raison, comme un défaut, cette répétition d'un effet déjà produit; mais il y a toujours quelque chose d'heureux dans les fautes du génie. Les deux Atrides sont ici parfaitement caractérisés; l'un a toute la hauteur du commandement, comme l'autre tout l'emportement d'une autorité et d'une haine subalternes; et Teucer, qui leur tient tête à tous deux, qui s'engage avec un héroïque dévouement dans une lutte inégale et sans espoir, s'élève, par la chaleur de son zèle, à la plus haute éloquence.

Enfin, Ulysse, soutenant la noblesse de sentiments qu'au début de l'ouvrage le poëte lui a attribuée, se présente pour défendre, contre la haine des Atrides, le corps de son ennemi, et termine la tragédie par la douce

1. V. 1139-1155.

victoire de sa vertu modeste et de sa persuasive parole. Il offre même à Teucer, qui le refuse par respect pour l'ombre irritée d'Ajax, de l'aider dans les tristes soins qui l'occupent. On retrouve là quelque chose de la grande scène où Corneille a montré César sollicitant comme une faveur le droit d'élever de ses mains victorieuses le bûcher funèbre de Pompée[1].

Telle est cette belle tragédie que j'ai d'abord considérée à part, avant de rechercher, ce qui n'est pas sans intérêt, quelle est sa place dans l'histoire générale des traditions poétiques dont s'est formée progressivement la fable d'Ajax, et parmi les ouvrages, les ouvrages dramatiques particulièrement, composés sur cette fable.

Aristote a remarqué[2], peu d'accord en cela avec le conseil donné depuis par Horace[3] aux poëtes tragiques :

> Rectius Iliacum carmen deducis in actus,

que l'Iliade, précisément à cause de son unité, a fourni peu de sujets à la tragédie. Il n'en est pas de même, a-t-il ajouté, des poëmes cycliques, compléments assez incohérents de la narration homérique, mais, par cette incohérence même, plus riches en sujets : or, parmi ceux qu'on leur a empruntés, il cite la dispute d'Ajax et d'Ulysse au sujet des armes d'Achille[4].

La petite Iliade, continuant la grande, jusqu'à la prise de Troie, commençait par raconter comment, dans cette dispute, Ulysse l'avait emporté par la protection de Minerve; comment Ajax, frappé d'égarement, s'était follement vengé sur les troupeaux des Grecs, puis, revenu à la raison, avait, dans son désespoir, mis fin volontairement à sa vie.

Un autre poëme qui avait, comme la petite Iliade, attri-

1. *Pompée*, V, 4. — 2. *Poet.*, XXIII. — 3. *Ad Pison.*, 129.
4. Ὅπλων κρίσις, *Armorum judicium*, titres de tragédies grecque et latines, d'Eschyle d'une part, de Pacuvius et d'Atius de l'autre, dont il va être question dans les dernières pages de ce chapitre. *Armorum judicium* est aussi le titre de la 107e *Fable* d'Hygin.

buée à Leschès de Mitylène, sa place dans le cycle troyen, l'Æthiopide d'Arctinus, terminait, au contraire, de longs récits où le prince éthiopien Memnon jouait le principal rôle, par cette même querelle et ses suites funestes. Il en était dit quelque chose encore dans un poëme du même auteur, sur la Destruction de Troie, mais incidemment, à l'occasion d'une distinction faite entre les enfants d'Esculape, Machaon et Podalire, diversement habiles, excellant l'un dans la chirurgie, l'autre dans la médecine, et dont le dernier avait pu reconnaître, avant tous, chez Ajax, les signes de la folie[1].

Aux détails que ne donne point le court extrait fait par Photius[2] de l'analyse bien courte elle-même où Proclus, dans sa Chrestomathie, avait résumé le contenu des poëmes cycliques, on peut suppléer par quelques indications qui se rencontrent chez des scoliastes, et qu'ils avaient certainement été prendre dans ces poëmes.

On voit chez un[3], que les Grecs, embarrassés de choisir entre Ajax et Ulysse l'héritier des armes d'Achille, avaient, sur le conseil de Nestor, envoyé quelques espions près des murs de Troie, avec la mission de surprendre, dans les discours des Troyens et même des Troyennes, l'opinion naturellement fort éclairée de leurs ennemis sur une question si délicate.

On voit chez un autre[4], qu'Agamemnon, pour ne paraître favoriser aucun des deux prétendants, avait demandé à des prisonniers troyens lequel avait fait le plus de mal à leur patrie, et que sur leur réponse il s'était prononcé pour Ulysse.

De la même source venait peut-être ce que dit Eustathe dans son commentaire sur l'Iliade, que, par ordre d'Agamemnon, irrité contre Ajax, les restes de ce héros,

1. Schol. Homer. ad *Iliad.* XI, 515.
2. *Biblioth.* cod. CCXXXIX. Voyez à la suite de l'Homère publié en 1837 par Firmin Didot, dans sa Bibliothèque grecque, *Cyclicorum poetarum fragmenta*, p. 581 sqq.
3. Schol. *Aristoph. Equit.*, 1055. — 4. Schol. Homer. ad *Odyss.* XI. 547.

au lieu d'être brûlés, avaient été enterrés sans honneur[1]; ce que rapporte Pausanias[2], et que racontaient, dit-il, les Eoliens établis sur le sol d'Ilion, qu'après le naufrage d'Ulysse, les armes d'Achille avaient été rejetées par les flots près du tombeau d'Ajax; enfin ce qui se lit chez divers auteurs, poëtes, historiens et autres, de la longue suite de disgrâces attirées par la mort d'Ajax à Teucer. On sait que Télamon, lui attribuant, dans l'emportement de sa douleur, la perte de son fils chéri, qu'il avait, disait-il, abandonné à lui-même, qu'il avait laissé périr en lâche frère, et peut-être par de secrets et coupables motifs d'ambition, ne voulut point le recevoir à Salamine; il lui fallut, sans même être descendu de son vaisseau[3], aller fonder au loin une autre Salamine dans l'île de Chypre[4]; enfin, lorsque la mort de Télamon semblait devoir le rappeler dans sa patrie, il en fut de nouveau repoussé par le fils d'Ajax, Eurysacès, et alla finir en Espagne, dans la Galice, où il forma un nouvel établissement[5], sa vie aventureuse.

Sauf un vers de l'Odyssée[6], d'une authenticité contestée par Aristarque, auquel ne paraissait point admissible ce qui y était rappelé, que la querelle d'Ajax et d'Ulysse avait été jugée par les Troyens et par Minerve, ce qui toutefois peut s'expliquer en disant, conformément aux récits des poëtes cycliques, que le témoignage des Troyens et la protection de Minerve avaient décidé le jugement favorable à Ulysse; sauf, dis-je, ce vers de l'Odyssée, et un autre encore[7] où on lit que la mère

1. Quintus, dans le Ve livre de ses *Posthomerica*, rempli par la dispute au sujet des armes d'Achille, la défaite, l'égarement, le désespoir d'Ajax, n'est pas d'accord avec ces auteurs dépositaires probablement de la tradition des poëtes cycliques, quand il fait non pas seulement appeler en témoignage, mais choisir pour juges les prisonniers troyens, ce qui est bien invraisemblable, quand il représente Agamemnon honorant comme tous les Grecs la mémoire d'Ajax.

2. *Att.*, XXXV. — 3. Pausan., *Att.*, XXVIII. — 4. Schol. Thucyd., I, 12; Isocrat. *Evagor.*; Pausan., *Corinth.*, XXIX; Vell. Pat., *Hist.* I, I; Tac., *Ann.* III, 62; Serv. ad *Æn.* I, 619; schol. Horat. ad *Od.* I, VII, etc. — 5. Justin., *Hist.* XLIV, 3. — 6. XI, 547. — 7. *Ibid.*, 544.

d'Achille, Thétis, avait elle-même mis au concours les armes de son fils, il n'y a rien chez Homère qui ajoute quelque nouveau détail à cette histoire. Mais elle y est, on s'en souvient, rappelée d'une manière bien frappante, et par Ulysse lui-même, racontant comment il a évoqué, avec tant d'illustres ombres, celle d'Ajax, et vainement essayé de la fléchir :

« .... Les autres ombres s'arrêtaient devant moi et me racontaient leurs douleurs: seul, le fils de Télamon, Ajax, se tenait à l'écart, encore irrité de la victoire que j'obtins sur lui, près de nos vaisseaux, au sujet des armes d'Achille. La mère du héros avait ouvert le débat, que jugèrent les fils des Troyens, avec la déesse Pallas. Faut-il, hélas! que je l'aie emporté, et que, par suite, la terre ait reçu dans son sein Ajax, cette tête illustre, ce guerrier, le premier des Grecs, après le fils de Pélée, par sa force et par ses hauts faits! Cependant je lui adressais affectueusement ces paroles:

« Ajax, fils de Télamon, devais-tu donc persister jusqu'après « la mort dans ton ressentiment contre moi, à cause de ces « armes fatales? Ah! les dieux en ont fait le fléau des Grecs. « Nous t'avons perdu, toi notre rempart! toi que nous ne ces- « sons de regretter à l'égal du fils de Pélée! Nul n'est coupable « de ta mort, que Jupiter, qui haïssait notre armée, et par la « volonté de qui le destin s'est appesanti sur toi. Mais viens, ô « chef! consens à t'approcher de moi, à m'entendre : dompte le « courroux de ton cœur généreux. »

« Je disais; il ne me répondait rien, et s'en alla, dans l'Érèbe, se réunir à la foule des ombres[1].... »

Quelle éloquence ne fallait-il pas à Sophocle, pour traduire par des paroles ce silence où Longin[2] a vu la sublime expression d'une haine implacable, et que Virgile a loué mieux encore en le transportant à sa Didon[3]!

Je reconstruis de mon mieux, avec les vers d'Homère, avec les débris, les souvenirs plus ou moins incertains des poëmes d'Arctinus, de Leschès et d'autres, une des plus intéressantes histoires qu'ait reçues de l'épopée grecque la tragédie d'Athènes, une de celles dont elle s'est le plus volontiers et le plus naturellement inspirée; car cette histoire était tout athénienne.

1. *Odys.* V, 541-564. — 2. *Subl.*, VIII. — 3. *Æn.* VI, 450 sqq.

L'île de Salamine, alliée d'Athènes au temps d'Ajax[1], passait pour lui avoir été donnée par les enfants mêmes d'Ajax, Eurysacès et Phyléus, lorsque, devenus citoyens de cette ville, ils s'étaient établis dans deux bourgs de l'Attique, l'un à Brauron, l'autre à Mélite. Ce titre fabuleux à la possession de Salamine, avait été produit par Solon, en faveur des Athéniens, contre les Mégariens qui la revendiquaient, devant les arbitres lacédémoniens chargés de juger les prétentions des deux États[2]. Ajax, adoré à Salamine, avait, ainsi qu'Eurysacès, à Athènes, un autel encore subsistant du temps de Pausanias[3]. Il y avait une statue parmi celle des Éponymes, héros dont avaient pris leurs noms les tribus athéniennes[4]. Enfin, à la descendance d'Ajax se rattachait l'origine de plusieurs grandes familles d'Athènes, celle de Miltiade[5], celle d'Alcibiade[6]; au souvenir de la plus illustre des grandes journées d'Athènes, la journée de Salamine, se liait le souvenir d'Ajax qu'on avait invoqué avant l'action, à qui, après la victoire, on avait consacré un des vaisseaux pris sur l'ennemi[7]. Que de raisons pour que les sujets de tragédie que pouvait fournir la fable d'Ajax, fussent, à Athènes, recherchés des poëtes et accueillis du public, comme autant de sujets nationaux! Cela explique l'intérêt que devaient offrir au peuple rassemblé dans le théâtre de Bacchus certains détails de l'*Ajax* de Sophocle : le vers par lequel Tecmesse salue dans les Salaminiens des hommes de la race d'Érechthée[8]; cet autre[9] déjà rappelé[10], où le héros, prêt à quitter la vie, prend congé d'Athènes aussi tendrement que de Salamine même.

Avant Sophocle, Eschyle s'était, à sa manière, c'est-à-dire sous forme de trilogie[11], exercé sur la fable d'Ajax

1. Hérodot., V, 66. — 2. Plutarch., *Vit. Solon.*, x. — 3. Pausan., *Att.*, xxxv. Cf. Herodot., V, 66. — 4. Pausan., *ibid.*, v. — 5. id., *Corinth.*, xxix; Pherecyd. apud Marcellin., *Vit. Thucydid.*, iv. — 6 Plutarch., *Vit. Alcib.*, i. — 7, Herodot., VIII, 64, 121. — 8. V. 201. — 9. V. 861. — 10. Voyez plus haut, p. 25.

11. Voyez Welcker (*Trilog.*, etc., p. 438 sqq.); God. Hermann, *de Æschyl. tragœd. data Ajacis et Teucri complexis*, 1838; *Opusc.*, 1839, t. VII, p. 362 sqq.; E. A. J. Ahrens, *Æschyl. fragm.* F. Didot, 1842, p. 212 sqq

Dans une première tragédie intitulée, cela est peu français mais littéral[1], *le Jugement des armes*, il avait seulement reproduit la dispute d'Ajax et d'Ulysse. De cette pièce, à laquelle sans doute, autant qu'à la fable d'où elle était tirée, pensait Pindare[2], quand il trouvait, dans le jugement rendu au sujet de l'héritage d'Achille, un exemple frappant des erreurs de l'aveugle vulgaire; de cette pièce, dont la perte est si regrettable, il reste seulement quelques vers qui ont dû, la plupart du moins, appartenir au rôle d'Ajax. C'est lui qui disait au conseil des Grecs :

« Le langage de la vérité est simple comme elle[3], »

et à Ulysse :

« Sisyphe eut commerce avec Anticlée, ta mère, Ulysse, celle qui t'a mis au jour[4]. »

C'est lui encore qui, vaincu et désespéré, s'écriait :

« Qu'est-ce que la vie, s'il faut la passer dans la honte et l'infortune[5]? »

Le suicide d'Ajax avait été, pour Eschyle, le sujet d'une seconde tragédie, intitulée, à cause de la composition du chœur, où sans doute figuraient des compagnes de Tecmesse, *les Captives de Thrace*. La mort du héros, mise sur la scène par Sophocle, y était seulement racontée[6], ce qui devait paraître moins hardi, moins frappant, et aussi manquait de vraisemblance. On eu le droit de demander[7] comment celui qui l'avait vue ne l'avait pas empêchée. Une circonstance de ce récit nous a été conservée[8]. Eschyle y avait mis en œuvre tradition[9], d'après laquelle Hercule, tenant dans ses

1. Voyez plus haut, p. 32. — 2. *Nem.*, VII, 37 sqq.; VIII, 39 sqq. Cf. *Isth.*, IV, 58 sqq. — 3. Fragm. II; Stob., tit. XI, 8. Cf. Euripid., *Phœniss.*, 472. — 4. Fragm. I. Cf. schol. Soph., *Ajax*, 190. — 5. Fragm. III; Stob., tit. CXXI, 23. — 6. Schol. Soph., *Ajax*, 814. — 7. God. Hermann, *ibid.* — 8. Schol. Soph., *Ajax*, 833. Cf. schol. Aristoph., *Ran.*, 1294.

9. Pindar., *Isthm.*, VI, 53 sqq., Lycophr., *Cassandr.*, 458. Cette tradition paraît inconnue à Homère, voyez *Iliad.*, XIV, 406, et à Eustathe.

bras, enveloppé de sa peau de lion, Ajax encore enfant, avait obtenu des dieux, pour le fils de Télamon, le don d'être invulnérable : don imparfait, comme celui qui fut alors aussi accordé au fils de Pélée; car un endroit du corps, l'aisselle, que n'avait point touché la dépouille du monstre de Némée, en était secrètement excepté. Usant de cette tradition, que crut devoir négliger Sophocle, Eschyle avait peint les inutiles efforts du héros pour enfoncer dans son flanc son épée qui se courbait comme un arc, jusqu'au moment où quelque mauvais génie lui faisait enfin trouver la place qui seule pouvait donner accès à la mort. On aimerait à en savoir davantage sur cette tragédie d'Eschyle, et qu'à défaut de la pièce même que le temps nous a enviée, quelques fragments du moins autorisassent un parallèle plus étendu entre deux si grands poëtes, traitant successivement un si beau sujet. Acceptons, comme d'Eschyle et du rôle d'Ajax, au moment où il se décide à sortir de la vie, celui-ci que donne, sans nom d'auteur, saint Clément d'Alexandrie [1], et dont une partie s'est retrouvée assez récemment sur un papyrus égyptien [2] :

« Il n'est point, pour le cœur de l'homme libre, de plus cruelle morsure que l'atteinte du déshonneur. Je l'éprouve aujourd'hui, qu'une blessure, une plaie profonde, bouleversent mon être; que je me sens déchiré des aiguillons de la rage. »

La trilogie d'Eschyle se terminait probablement par *les Salaminiens* ou *les Salaminiennes*, pièce où l'on peut supposer que le poëte, transportant la scène du rivage troyen à celui de Salamine, avait peint les suites de la mort du héros, la douleur de Télamon, l'exil de Teucer. Teucer, on est fondé à le croire, d'après une allusion d'Aristophane [3], y était peint de fort nobles traits.

Ces pièces, à l'exception peut-être de la première,

1. *Strom.*, II, 15, § 63.— 2. *Journal des Savants*, juin 1838, p. 321, article de M. Letronne, déjà cité, t. I, p. 19. Cf. God. Hermann, *ibid.* — 3. *Ran.*, 1054.

furent refaites par Sophocle, qui, outre un *Ajax*, un *Teucer*, composa encore, sur la querelle du frère et du fils d'Ajax, cela est vraisemblable, un *Eurysacès*. Dans l'*Ajax* était annoncé le *Teucer* : les passages où Ajax prévoit la douleur de Télamon [1], et Teucer sa colère [2], sont pour nous comme l'argument d'un ouvrage qui devait offrir une admirable peinture de la tendresse paternelle. Il fallait qu'elle fût telle pour répondre à l'attente des spectateurs qui avaient vu, pour la plupart, à Salamine, la pierre traditionnelle où l'on prétendait que s'était longtemps tenu assis le vieux Télamon suivant des yeux le vaisseau qui emportait son fils à Troie [3]. Priam, aux pieds d'Achille, parlant au héros, pour le toucher, de l'espoir dont se flatte la vieillesse solitaire de Pélée, n'avait pas rencontré, dans les vers d'Homère [4], un accent plus vrai, plus pénétrant, que le Télamon de Sophocle lorsque le poëte lui faisait dire, c'est à peu près tout ce qui nous reste de l'ouvrage :

« Je ressentais, ô mon fils! une bien trompeuse joie à cette fausse nouvelle que tu vivais encore. Cachée dans l'ombre, la Furie de Télamon l'abusait de cette douce et mensongère apparence [5]. »

Je ne sache pas que ces aventures, si curieusement exploitées par le génie tragique d'Eschyle et de Sophocle, aient fourni à Euripide autre chose que la scène épisodique de son *Hélène* [6], où il amène Teucer en Égypte, à ce qu'il semble, pour y consulter, sur la recherche de sa nouvelle Salamine, la fille de l'ancien roi, Protée, la sœur du nouveau roi, Théoclymène, la prêtresse Théonoé, mais en réalité pour informer la femme de Ménélas, dans la retraite ignorée de tous où les dieux l'ont cachée, de beaucoup de choses qu'elle ignore et qu'il faut qu'elle

1. V. 848. — 2. V. 1004 sqq. — 3. Pausan., *Att.*, XXXV. — 4. *Iliad.*, XXIV, 490.
5. Stob., tit. CXXII, 10. Sur le *Teucer* et l'*Eurysacès* de Sophocle, voyez les opinions des critiques et de Welcker, particulièrement, résumées et discutées par E. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.*, F. Didot, 1842, p. 282 sqq.
6. V. 68 sqq.

sache cependant, c'est-à-dire pour aider le poëte à finir son exposition[1].

Un des derniers rejetons de la maison tragique d'Eschyle, Astydamas le jeune[2], avait, selon Suidas, osé faire, après Sophocle, un *Ajax furieux*.

Aristote, passant en revue[3] les diverses espèces de reconnaissance, dit que « la troisième a lieu par le souvenir lorsqu'on devine à la vue d'un objet. Ainsi, ajoute-t-il, dans *les Cypriens* de Dicéogène[4], à la vue d'une peinture le héros fond en larmes[5]. » Si l'on adopte une conjecture ingénieuse et vraisemblable de M. Welcker, ce héros c'est Teucer, revenu, à la nouvelle de la mort de Télamon, de Chypre, dans Salamine, sa patrie, qui s'est introduit sous un habit étranger, mais se fait involontairement reconnaître à ses larmes, devant l'image de son père. Dicéogène aurait ainsi renouvelé la situation touchante d'Ulysse, que trahit, chez les Phéaciens, son attendrissement subit en écoutant les chants de Démodocus, sur les exploits des Grecs et d'Ulysse lui-même, au siége de Troie[6]; il aurait devancé la belle imitation qu'en a faite Virgile[7], lorsqu'il a peint son Énée contemplant, sur les murs d'un temple de Carthage, la représentation des malheurs de Troie et des siens propres, avec une émotion douloureuse mêlée de quelque espoir dans la pitié d'un peuple sensible, à ce qu'il lui semble, aux humaines disgrâces :

Sunt lacrimæ rerum et mentem mortalia tangunt.

C'est à un imitateur d'Euripide, c'est à un tragique de cette époque où, dans la tragédie, les thèses sophistiques, les débats judiciaires, avaient remplacé la lutte des pas-

1. Voyez plus loin, liv. IV, ch. xv. — 2. Voyez notre t. I, p. 69, 100, 103. — 3. *Poet.* XVI. — 4. Voyez notre t. I, p. 104.
5. Voyez la traduction et le commentaire de la *Poétique* d'Aristote, par M. E. Egger, p. 353, 451. Voyez aussi M. Kayser, *Hist. crit. tragic. græc.*, p. 253 sq.
6. *Odyss.* VIII, 521 sqq. — 7. *Æneid.*, I, 450 sqq.

sions[1], que j'attribuerais volontiers[2] un *Teucer* dont quelques passages d'Aristote[3], de Cicéron[4], de Quintilien[5] ont révélé l'existence à la sagacité de la critique[6]. Il faisait suite à l'*Ajax* de Sophocle, mais sans s'y rattacher : au contraire, il en contredisait le dénoûment. Là, c'était Ulysse qui trouvait le premier, sur le rivage désert où il s'était donné la mort, le corps d'Ajax; c'était lui qui retirait le fer de la blessure; Teucer le surprenait l'épée sanglante à la main et l'accusait du meurtre de son frère : de là une double plaidoirie, pendant de celle où, ailleurs, on se disputait la possession des armes d'Achille, et qui, comme elle, empruntée au théâtre par les rhéteurs, arriva, sous forme d'exemples souvent allégués, dans les traités des maîtres de l'éloquence.

Tout ce cycle tragique fut transporté par Ennius, Pacuvius, Attius, sur la scène romaine, où il nous faut maintenant en rechercher la trace : c'est rechercher celle de tant de pièces grecques perdues que la critique n'a guère pu reconstruire qu'avec les fragments, trop rares encore et trop peu distincts, trop peu significatifs, de leurs imitateurs latins.

La dispute d'Ajax et d'Ulysse avait été, nous l'avons dit[7], après Eschyle et d'après lui, exprimée, dans des peintures célèbres, par Timanthe et Parrhasius. Vers le même temps, Antisthène, disciple de Gorgias avant qu'il le fût de Socrate, l'avait développée dans deux discours, monuments encore subsistants aujourd'hui de l'éloquence sophistique. Au dernier âge enfin de la tragédie grecque, Théodecte, rhéteur lui-même aussi bien que poëte tra-

1. Voyez t. I, p. 55 sqq., 102, 380.
2. Welcker l'attribue à Ion (voyez t. I, p. 80, 90), dont on cite un *Teucer*. Nicomaque (voy. t. I, p. 27, 73) paraît avoir aussi composé une pièce de ce titre. Consultez à ce sujet Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, F. Didot, p. 29, 101; W. C. Kayser, *Hist. crit. trag græc.*, p. 187 et suiv.
3. *Rhet.* II, XXII, § 6; III, XV. — 4. *Rhet. ad Herenn.*, I, II, 17; II, 19; *De Invent.*, I, 8, 49. — 5. *Instit. orat.* IV, II, 13.
6. Voyez, *Journal des Savants*, février 1843, p. 109 et suiv., ce que dit à ce sujet M. Rossignol.
7. Voyez t. I, p. 147.

gique[1], avait cru pouvoir la rajeunir dans son *Ajax*, par de nouveaux arguments ingénieusement prêtés aux deux héros et qu'a mentionnés la Rhétorique d'Aristote [2]. Cette dispute, lieu commun dramatique et oratoire dont l'antiquité, à ce qu'il semble, ne pouvait se lasser, exerça tour à tour, chez les Romains, dans des pièces intitulées, toutes deux, *Armorum judicium*, aussi bien que la parodie qu'en donnèrent plus tard les Ménippées de Varron[3], la verve poétique de Pacuvius et d'Attius, et ce ne fut qu'en passant, comme chez les Grecs, du théâtre à l'école des déclamateurs, où l'enrichit de plus d'un trait heureux Porcius Latro, l'un des maîtres d'Ovide[4], qu'elle arriva enfin à l'auteur des Métamorphoses[5]. N'admire-t-on pas de quel mélange s'est formée, comme une sorte d'airain de Corinthe, la matière façonnée par l'ingénieux poëte, et qui a reçu de lui une forme si élégante et si durable? Pacuvius et Attius, ces traducteurs, ces imitateurs d'Eschyle, ont été, comme le poëte grec, dont leurs fragments nous rendent quelque chose, pour beaucoup dans ce travail préparatoire. Ce trait, par exemple :

Frater erat, fraterna peto[6].....

n'est qu'un résumé rapide de quelques vers d'Attius, sans doute, blâmés par la rhétorique[7], mais absous par l'art de la scène : car les personnages dramatiques ne parlent point en orateurs exercés, d'après les règles de l'art, mais d'une manière conforme à leur caractère, à leur passion.

« Les paroles de Thétis sont assez claires, si tu veux les comprendre. « Les Grecs, a-t-elle dit, ne s'empareront de Pergame « qu'en donnant les armes d'Achille au guerrier qui lui res- « semble le plus. » A ce titre, elles m'appartiennent, je le déclare. Il est juste que j'hérite des armes fraternelles et qu'on me les adjuge, ou comme à son parent le plus proche, ou comme à l'émule de sa valeur. »

1. Voyez t. I, p. 96, 101, 180, 183. — 2. II, XXIII, 20, 24.
3. Voyez, Fr. Œhler, *M. Terent. Varron. Sat. Menipp. reliq.*, 1844. p. 99.
4. Senec., *Controv.* II, 10. — 5. *Metam.*, XII, 621 sqq.; XIII, 1, sqq. — 6. *Ibid.*, 31. — 7. *Rhet. ad Herenn.*, II, 26.

Aperte fatur dictio, si intelligas :
Tali dari arma, qualis, qui gessit, fuit,
Jubet, potiri si studeamus Pergamo.
Quæ ego mea profiteor esse; nam me æquum est frui
Fraternis armis, mihique adjudicarier,
Vel quod propinquus, vel quod virtute æmulus.

D'autres vers d'Ovide ont la même origine, et, sans qu'il soit besoin de les transcrire ici, chacun se les rappellera en lisant ce parallèle éloquemment ironique que faisait de ses exploits et de la lâcheté d'Ulysse l'Ajax du même Attius probablement :

« Je t'ai vu Ulysse, d'un rocher lancé par ta main, abattre le grand Hector; je t'ai vu couvrir de ton bouclier la flotte des Grecs; et c'était moi alors, qui, tout tremblant, conseillais la honteuse fuite. »

Vidi te, Ulixe, saxo sternentem Hectora;
Vidi tegentem clupeo classem Doricam;
Ego tunc pudendam trepidus hortabar fugam[1].

Par un éclectisme qui fut, pour la tragédie latine, le dernier terme de son originalité, les deux poëtes avaient mêlé Sophocle à Eschyle dans leurs pièces terminées, à ce qu'il semble, d'après quelques fragments, par la mort d'Ajax. L'imitation de Sophocle est sensible dans un vers d'Attius qui reproduit fidèlement ce même passage dont une note manuscrite de Racine nous a tout à l'heure fourni une traduction à peu près littérale[2] :

Virtuti sis par, dispar fortunis patris[3].

Ce qui reste des dernières scènes de Pacuvius suit de moins près le modèle. Ce sont quelques mots desquels on a pu conclure que, chez ce poëte, Ajax se tuait dans sa tente même : c'est un vers, énergique réclamation du

1. Charis., IV. — 2. Voyez plus haut, p. 8.
3. Macrob., *Saturn.*, VI, I. Cf. Virg., *Æn.*, XII, 435 :

Disce, puer, virtutem ex me, verumque laborem:
Fortunam ex aliis..

héros contre l'ingratitude des Grecs, qui, dans les jeux dramatiques dont furent accompagnées, selon l'usage, les funérailles de Jules César, et dont l'antique répertoire de Pacuvius fit en partie les frais, fut à dessein répété pour émouvoir la pitié et l'indignation du peuple romain :

« J'ai donc sauvé ceux qui me devaient perdre ! »
Men' me servasse, ut essent, qui me perderent[1] !

Il est difficile de comprendre comment un tragique contemporain de Sénèque, et son rival en tragédie, admiré en son temps, pour les mêmes mérites, pour sa science mythologique et l'éclat de ses pensées et de ses expressions[2], Pomponius Secundus a pu croire qu'il y avait encore lieu pour lui de composer un *Armorum judicium*[3]. Nous ne sommes pas plus à portée de savoir comment il avait renouvelé ce sujet si vieux, si souvent traité, même à Rome, si rebattu. Singulière destinée des grands ouvrages, et même des tragédies ! Il ne reste de celle-ci que la périphrase prétentieuse par laquelle le poëte avait désigné une échelle :

Tum præ se portant ascendibilem semitam;

et elle ne nous serait pas connue si elle n'avait excité l'émulation de Stace lorsqu'il peignit l'échelle dressée contre les murailles de Thèbes par Capanée :

Gemina latus arbore clusus
Aerium sibi portat iter.

Après ces diverses pièces, s'offrent à nos souvenirs, dans l'ordre des sujets, un *Ajax*, un *Télamon*, imités par Ennius de l'*Ajax* et du *Teucer* de Sophocle, un *Teucer* encore emprunté par Pacuvius à la seconde de ces deux tragédies. L'*Ajax* d'Ennius n'est représenté aujourd'hui que par deux vers peu signicatifs, à peine suffisants pour

1. Sueton., *Cæs.*, LXXXIV. Cf. Appian. *Bell. Civ.*, II, 46 — 2. Quintilien, *Instit. orat.*, VIII, 3; X, 1. — 3. Lactant., in Statii *Theb.*, X, 841.

en marquer le rapport avec l'original. Mais de son *Télamon*, du *Teucer* de Pacuvius il est resté quelques débris, quelques souvenirs qui peuvent aider à retrouver en imagination la pièce grecque, et ajoutent beaucoup au regret de l'avoir perdue. Tel est, car il faut choisir parmi tous ces fragments du théâtre romain dont la restitution, l'explication suffiraient à un ouvrage spécial, un passage du *Teucer* qui exprime bien la solitude, l'anxiété de Télamon interrogeant tous les étrangers au sujet de ses fils, et ne pouvant rien apprendre de leur sort :

Postquam defessus perrogitando advenas
De gnatis, neque quemquam invenit scium[1].

Tels sont ces reproches, tour à tour emportés et tendres, adressés par le père désespéré à Teucer. Cicéron, qui les cite avec admiration dans le texte rude mais énergique du vieux poëte, n'en sépare point le souvenir toujours présent de l'éloquente expression qu'y joignait un grand acteur, Æsopus sans doute, dont les yeux étincelaient, dit-il, de fureur à travers son masque, ou bien dont les larmes, les sanglots étouffaient la voix[2].

« As-tu bien osé l'abandonner et revenir sans lui à Salamine? Quoi ! tu n'as pas redouté les regards d'un père !... Tu as déchiré, désespéré, assassiné un père privé du soutien de sa vieillesse ; tu as été insensible à la mort de ton frère, au sort de son malheureux enfant confié à tes soins[3] ! »

Segregare abs te ausus, aut sine illo Salamina ingredi?
Neque paternum adspectum es veritus?
. . . . . Quem ætate exacta indigem
Liberum lacerasti, orbasti, extinxti; neque fratris necis,
Neque gnati ejus parvi, qui tibi in tutelam est traditus?...

1. Priscian., IV.
2. *De Orat.*, II, 46. Cf. III, 58. Nous savons par le même Cicéron (*de Offic.*, I, XXXI), qu'Æsopus ne jouait pas aussi bien ni aussi volontiers l'*Ajax* d'Ennius :
« .... (Scenici) non optimas, sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt.... non sæpe Æsopus *Ajacem.* »
3. Trad. de M. Th. Gaillard. J'y ai ajouté, ainsi qu'au texte lui-

Telle est enfin cette maxime par laquelle Teucer, après une lutte désespérée et impuissante contre l'inflexible courroux de Télamon (nous avons plus d'un débris de ce dialogue), se consolait ou consolait les compagnons de son exil :

« Partout où l'on est bien, là est la patrie. »

Patria est, ubicumque est bene[1].

Parmi les fragments du *Télamon* d'Ennius, plusieurs paraissent se rapporter à cette situation, et ceux-là même peuvent n'y être pas étrangers, dans lesquels Ennius, aux applaudissements du religieux peuple romain, a rendu, bien avant Lucrèce, la doctrine épicurienne de l'indifférence des dieux à l'égard de l'homme[2]; dans lesquels aussi, sur un ton plus propre à la comédie qu'à la tragédie, il a tourné en ridicule l'art de la divination[3]. Malgré le peu de convenance dramatique de ces passages, il est permis d'y voir une expression du désespoir de Télamon, assez malheureux pour en venir à douter de la Providence divine, et justement irrité contre les devins dont les fausses promesses l'ont abusé.

Parmi d'autres fragments, cités ou rassemblés sous le même titre de *Télamon*, il en est qui visiblement n'appartiennent pas à cet ouvrage. Dans l'un, par exemple, Télamon est représenté lui-même comme exilé, et on lui dit :

« Est-ce bien là ce Télamon que sa gloire élevait naguère jusqu'au ciel, que contemplaient les Grecs, qui fixait tous leurs regards ? »

même, resté incomplet, le mot *au sort*. Le fils d'Ajax n'est point mort; il doit même, cela a été déjà dit plus haut, régner un jour à Salamine, et en repousser à son tour Teucer; événement célébré dans une tragédie, sous le titre d'*Eurysacès*, par Sophocle lui-même et par son imitateur Attius.

1. Cic., *Tusc.*, V, 37. Ovide a dit depuis (*Fast.* I, 498) :

Omne solum forti patria est.

La même idée avait été plus d'une fois exprimée par les poëtes grecs, par Euripide (Stob. *Serm.*, XXXVIII), par Aristophane (*Plut.*, 1151).

2. Cic,. *de Divini.* II, 50; *de Nat. deor.*, III, 32. — 3. Cic., *de Divin.*, I, 58.

A quoi il répond :

« Certes, la fortune me manque plus que la noblesse. J'avais un trône, et vous pouvez juger de quelle élévation, de quelle prospérité je suis tombé dans ces misères. »

Hiccine est Telamo ille, modo quem gloria ad cœlum extulit,
Quem adspectabant, cujus ob os Graii ora obvertebant sua?
— Pol! mihi fortuna magis nunc defit, quam genus.
Namque regnum suppetebat mihi; ut scias quanto e loco,
Quantis opibus, quibus de rebus lapsa fortuna occidat[1].

Un autre fragment nous ramène bien au sujet dont paraissait nous écarter beaucoup le précédent, puisqu'il y est question de Télamon après la mort d'Ajax; mais le héros s'exprime sur son malheur avec une résignation qui doit nous paraître assez étrange chez le père emporté de Teucer, à nous à qui la cause de cette révolution dans ses sentiments reste inconnue :

« Je n'ignorais pas, quand je le fis naître, que je donnais le jour à un mortel, et c'est pour cet avenir commun que je l'élevai. Bien plus, quand je l'envoyai à Troie défendre la Grèce, je savais que je l'envoyais à une guerre meurtrière et non à un festin. »

Ego quum genui, tum moriturum scivi, et ei rei sustuli :
Præterea, ad Trojam quum misi, ob defendendam Græciam,
Sciebam me in mortiferum bellum, non in epulas mittere[2].

Il est naturel de rapprocher ces passages d'une scène dont nous parle aussi Cicéron[3], et à laquelle je pense que le second du moins appartenait. C'était une scène, d'une invention originale. Sophocle, dit l'auteur des Tusculanes, avait représenté Télamon, que s'efforçait de consoler Oïlée, le père de l'autre Ajax, soit que l'exil de l'un l'eût

1. Cic., *Tusc.*, III, 18, 19. C'est uniquement par conjecture, car Cicéron n'en dit rien, qu'on place ces vers dans le *Télamon* d'Ennius.

2. Cic., *ibid.*, 13. On doit dire que Cicéron ne nomme ici ni le personnage, ni la pièce, ni l'auteur. C'est encore par conjecture que l'on a, assez généralement du reste, rapporté ces vers au *Télamon* d'Ennius.

3. *Ibid.*, 29.

conduit à Locres près d'Oïlée, soit qu'Oïlée fût venu visiter Télamon à Salamine même. Quoi qu'il en soit, il arrivait que le consolateur apprenait à son tour la mort de son fils, et qu'il se trouvait sans force contre sa propre douleur. A ce sujet, le poëte faisait ou du moins faisait faire à un des personnages, peut-être au chœur, cette réflexion qui nous est parvenue doublement, en latin, dans la traduction, soit de Cicéron lui-même, soit d'Ennius, en grec, dans les vers de Sophocle, conservés par Stobée[1]. On aimera peut-être à comparer les deux passages. Sophocle avait dit :

« Que de sages comme celui-ci, qui, après avoir trouvé de belles paroles pour consoler le malheur d'autrui, devenus à leur tour l'objet des rigueurs de la fortune, et frappés de son fouet cruel, oublient à l'instant leurs propres leçons! »

Ennius a dit à son tour :

« Il n'est pas d'homme si sage, qui après avoir consolé par ses paroles la misère d'autrui, devenu à son tour l'objet des rigueurs de la fortune, ne succombe à cette atteinte imprévue et n'oublie ses propres leçons. »

Nec vero tanta præditus sapientia
Quisquam est, qui aliorum ærumnam dictis allevans,
Non idem, quum fortuna mutata impetum
Convertat, clade subita frangatur sua;
Ut illa ad alios dicta et præcepta excidant.

Dans cette longue revue d'auteurs de tragédies ne négligeons pas de faire intervenir, en finissant, un prince atteint, comme chez les Grecs Denys, mais bien plus modérément, de la manie tragique. Il ne s'agit pas de moins que de l'empereur Auguste lui-même. Il s'était amusé à composer, avec un *Achille*[2], un *Ajax*[3]. Mais lui qui avait supprimé prudemment, pour que la dignité impériale ne courût pas le risque d'en être compromise, l'*Œdipe* de son père adoptif et de son prédécesseur Jules

1. Tit., XCIV, 4. — 2. Suid., v. Αὔγουστος. — 3. Suéton., *Aug.*, 85; Macrob., *Sat.*, II, 4.

César[1], ne pouvait manquer d'user, en ce qui le concernait personnellement, de la même prudence. Il laissa là son *Ajax* commencé, il passa dessus l'éponge; et comme un certain Lucius, Lucius Varius peut-être l'auteur du *Thyeste*, lui en demandait des nouvelles, en confrère obligeant, « Mon *Ajax*, dit-il, par allusion à la chute du héros sur son épée, il est tombé sur l'éponge : *respondit, Ajacem suum in spongiam incubuisse.*

A ces tragédies il faut encore ajouter, pour être complet, l'imitation de l'*Eurysacès* de Sophocle par Attius, peut-être même une imitation bien antérieure du même ouvrage par Livius Andronicus. Il me semble en trouver la trace, non encore remarquée, que je sache, dans un passage où Varron parle non-seulement d'Épiménide, qui, après un sommeil de cinquante années, n'est reconnu que par quelques personnes, mais du Teucer de Livius, méconnu, après quinze ans, de tous les siens[2].

Tous ces ouvrages popularisaient, chez le public romain, l'histoire de la famille d'Ajax; elles le préparaient à l'usage qu'en devaient faire épisodiquement, dans des compositions d'un autre genre, les poëtes du siècle d'Auguste et des âges suivants, par exemple, avec Ovide, dont nous avons déjà parlé, Horace et Virgile et plus tard Juvénal.

Horace était à l'instant compris de tous ses lecteurs, lorsque, faisant argumenter à la manière des maîtres du

1. Sueton., *Cæs.*, 56.
2. « Nec mirum quum non modo Epimenides post annos L experrectus a multis non cognoscatur, sed etiam Teucer Livii post annos XV ab suis qui sit ignoretur. » Varro, *de Lingua lat.*, VII, 2-3.
Sur l'*Eurysacès* d'Attius, auquel on pense qu'appartenaient les passages appliqués par l'acteur Æsopus à l'exil de Cicéron, comme le raconte éloquemment l'orateur lui-même, *pro Sextio*, LVI, sur les diverses restitutions de cette tragédie et de son original grec, essayées par la critique, et particulièrement sur les conjectures de God. Hermann et de Welcker, on peut consulter M. Ahrens, *Sophocl. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 285; M. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, 1846, p. 143; enfin le dernier collecteur des fragments de la tragédie latine, M. O. Ribbeck, *Trag. lat. reliq.*, 1852, p. 328 sqq.

Portique, grands citateurs de tragédies [1], son écolier stoïcien Damasippe, il mettait dans sa bouche cette longue allusion aux dernières scènes de l'*Ajax* de Sophocle, aussi bien qu'au dénoûment de l'*Iphigénie en Aulide* d'Euripide :

« Pourquoi donc, fils d'Atrée, défends-tu d'ensevelir Ajax? —Je suis roi.—Il suffit : je n'insiste pas, je suis peuple.—Et puis, ce que je veux est juste. Si quelqu'un pense autrement, qu'il le dise sans crainte; je le permets. — O le plus grand des rois, fassent les dieux qu'un jour, vainqueur de Troie, tu ramènes heureusement ta flotte! Je pourrai donc librement t'interroger et ensuite te répondre. — Tu le pourras. — Pourquoi laisser pourrir le corps d'Ajax, de ce héros, le second après Achille, tant de fois illustré par le salut des Grecs? Est-ce pour donner à Priam et à son peuple la joie de voir sans sépulture celui qui a privé des honneurs du tombeau tant de leurs guerriers? — Il a dans sa folie, mis à mort mille brebis, s'écriant qu'il tuait Ulysse et Ménélas avec moi. — Mais, toi-même, lorsqu'en Aulide, tu amenais à l'autel, en guise de victime, ta jeune et tendre fille, que tu répandais sur sa tête la farine et le sel, ta raison était-elle bien droite? — Comment? — Qu'a fait de si fou Ajax égorgeant vos troupeaux? Il s'est répandu en imprécations contre les Atrides, mais il n'a point porté la main sur sa femme, sur son fils; il n'a point touché à Teucer, ni même à Ulysse. — J'ai, moi, pour affranchir nos vaisseaux que retenait captifs un rivage ennemi, sagement apaisé, par un peu de sang, le courroux des dieux. — Ce sang, c'était le tien, fou furieux. — Le mien, soit! mais je n'étais point en fureur. — Celui dont l'esprit troublé se laisse emporter loin du vrai par les suggestions du crime, celui-là est hors de sens; il doit passer pour tel, qu'il pèche par erreur de jugement ou par colère, peu importe. Ajax est fou, dis-tu, parce qu'il tue des agneaux innocents? et toi qui, épris de vains titres de gloire, commets de sang-froid le crime, tu serais raisonnable! ton esprit tout gonflé d'un criminel orgueil, resterait sain [2]!... »

Le même Horace n'étonna pas Plancus, autant qu'il peut nous étonner, lorsque, dans la pièce où il entreprend de consoler des inconsolables ennuis d'une grandeur méprisée, d'une pompeuse disgrâce, ce scandaleux héritier des guerres civiles, dont on regrette que le poëte se soit avoué l'ami, nous le voyons se jeter tout à coup sur le

1. Voyez notre t. I, p. 134, 142. — 2. Horat. *Sat.* II, III, 187 sqq.

propos de Teucer et terminer ainsi son ode à peine commencée :

« Fuyant Salamine et son père, Teucer, dit-on, ceignit d'une branche de peuplier son front échauffé par le vin, et dit à ses compagnons attristés : « Vers quelque bord que nous conduise la fortune, moins cruelle que mon père, nous irons, ô mes compagnons fidèles! Ne désespérez point, quand c'est Teucer qui vous conduit et dont vous prenez les auspices. L'infaillible Apollon ne m'a-t-il pas promis que je retrouverais, sur une autre terre, une image de Salamine? O mes braves, éprouvés avec moi par tant d'autres infortunes! égayez aujourd'hui vos soucis par le vin : demain nous repasserons la vaste mer [1]. »

Les lecteurs de Virgile n'avaient pas besoin, comme nous, de notes savantes pour comprendre comment Didon, avant qu'Énée lui racontât, à Carthage, l'histoire de la guerre de Troie, en avait pu apprendre quelque chose à la cour de son père Bélus, par Teucer, dans le temps où ce dernier réclamait les secours du roi de Sidon pour l'aider à fonder, dans l'île de Chypre, sa nouvelle Salamine [2]. Les aventures du malheureux frère d'Ajax leur étaient parfaitement connues par les seuls souvenirs du théâtre; et ils avaient pu voir, dans quelque imitation de l'*Hélène* d'Euripide, que ce poëte avait donné à Virgile l'exemple de s'en servir comme d'un moyen commode d'exposition.

Juvénal aussi trouvait ses lecteurs parfaitement préparés à le comprendre, lorsqu'il exprimait la variété des manies dont sont agitées les âmes humaines, par une double allusion à la tragédie grecque, devenue la tragédie latine; à l'*Oreste* d'Euripide, qui, même dans les bras de sa sœur,

1. Horat., *Od.* I, VII, 21 sqq. J'ai déjà, t. I, p. 142, renvoyé, chez le même poëte, à l'*Ode* II, IV, où, encourageant, par plaisanterie, à l'amour d'une servante, *ancillæ*, un jeune homme honteux de cet attachement, il lui cite, entre autres autorités héroïques, le rude fils de Télamon, Ajax, ému lui-même par la beauté de sa captive Tecmesse :

Movit Ajacem Telamone natum
Forma captivæ dominum Tecmessæ.

2. Virg., *Æn.* I, 619 sqq. Cf. Heyne, *Excurs.* XXIII.

est poursuivi par le terrible aspect et les flambeaux des Furies [1], à l'*Ajax* de Sophocle, qui frappant un taureau, croit entendre mugir Agamemnon ou le roi d'Ithaque.

> Non unus mentes agitat furor : ille sororis
> In manibus vultu Eumenidum terretur et igni;
> Hic, bove percusso, mugire Agamemnona credit,
> Aut Ithacum[2].

J'ai fait connaître, aussi complétement qu'il m'a été possible, le long travail de l'imagination antique sur la fable des Éacides. Au milieu de tant de ruines est seul resté debout l'*Ajax* de Sophocle, impérissable monument dont je voudrais avoir fait comprendre les mérites si divers, si nombreux, la riche simplicité. Quand on considère, en effet, la variété et l'intérêt de tous ces incidents, le mouvement et l'opposition de tous ces caractères, tous ces traits de mœurs, tous ces éclats de passion, toutes ces beautés de dialogue et de poésie, tout ce que Sophocle a fait sortir d'un fond si simple, on en est véritablement frappé d'admiration. C'est que, dans le sujet le plus étroit en apparence, le cœur humain peut se trouver tout entier, et c'est là pour le génie une assez vaste carrière.

Un poëte moderne n'a pas cru pouvoir se renfermer dans les limites où Sophocle s'était trouvé à l'aise. En 1762 [3], Poinsinet de Sivry, auteur d'une Briséis restée longtemps au théâtre, et qui n'est pas indigne d'attention, fit représenter un Ajax. Nous ne lui reprocherons pas d'avoir reproduit, dans son œuvre, en assez beaux

1. Voyez plus loin, liv. IV, ch. VII. — 2. *Sat.* XIV, 283 sqq. Cf. VII, 115.
3. Déjà, en 1684, un des plus faibles successeurs de Racine, auquel valut quelques succès dramatiques l'attention de ménager dans ses tragédies des rôles favorables au talent de Baron, Lachapelle avait composé pour cet émule moderne de Timothée et d'Æsopus (voyez plus haut, p. 28, 45) un *Ajax*, alors applaudi, mais que l'auteur n'a pas jugé à propos de faire imprimer (voyez l'*Histoire du Théâtre français* des frères Parfait, t. XII, p. 452).

vers[1], la contestation célèbre qui orne le poëme d'Ovide; c'était un emprunt tout naturel. Mais qu'à ces simples et vraies affections sur lesquelles se fonde le drame de Sophocle, il ait substitué le galant commerce d'Ajax et d'une amazone sa captive, qui, avec la coquetterie exigeante des dames de la chevalerie, lui impose chaque jour de hasardeuses expéditions pour exercer son courage et son amour, qui l'envoie, par exemple, chercher des lions dans l'île de Ténédos; mais qu'il ait introduit dans un sujet grec un Agamemnon et un Ulysse s'entre-

1. On nous saura peut-être gré d'en transcrire ici quelques-uns :

AJAX.

> Vous qui me réduisez à cet excès d'outrage,
> Avant de m'écouter contemplez ce rivage.
> Sur quels bords êtes-vous? Les efforts de mon bras
> A vos regards, ô Grecs, s'offrent à chaque pas;
> Et dans ces mêmes lieux, témoins de mes services,
> Vous ne rougissez pas de m'opposer Ulysses!
> Ah! contre vos vaisseaux ces traits, ces feux lancés,
> Est-ce Ulysse, ou moi seul, qui les ai repoussés?
> Prêterez-vous l'oreille à ses discours frivoles?
> Sans doute il est aisé d'être brave en paroles.
> L'orateur sans péril moissonne un vain laurier:
> C'est un talent du faible, inconnu du guerrier.
> Je méprise cet art, et pour toute science
> Des siéges, des combats, j'ai fait l'expérience.
> Voilà par quels travaux j'aime à me signaler.
> Ajax ne sait qu'agir, Ulysse que parler.
> Ajax a combattu, nul de vous ne l'ignore;
> Mais que sait-on d'Ulysse, et qu'a-t-il fait encore?
> Qu'il parle et prouve enfin ces services rendus,
> Ces combats, ces exploits que personne n'a vus.
> Quoi! n'aura-t-il jamais de sa gloire suprême,
> Pour témoins que la nuit, pour garant que lui-même?
> Sur les armes d'Achille il pense avoir des droits;
> Il aspire à ce prix, mais où sont ses exploits?
> Que dis-je? quel besoin d'insister davantage?
> Déjà de la dispute il a tout l'avantage.
> Non, Grecs! de ce débat quel que soit le succès,
> Je n'en puis plus sortir qu'avili pour jamais.
> Eh! de quel prix pour moi serait une victoire
> Dont Ulysse à vos yeux me dispute la gloire?
> Ainsi des deux côtés mon opprobre est égal :
> Je m'estime vaincu, puisqu'il est mon rival.

ULYSSE.

> O Grecs, si le courroux de la parque sévère
> A vos vœux, comme aux miens, eût été moins contraire,
> Libres du triste soin qui nous a rassemblés,
> Et par Achille encore au Scamandre appelés,
> A l'ombre de son bras nous pourrions sans alarmes

tenant des idées libérales de l'armée, et, ce qui est plus fort, du fanatisme de Calchas; il y a dans un tel mélange de souvenirs galants du moyen âge et d'idées philosophiques du dix-huitième siècle, quelque chose de trop plaisamment ridicule et en même temps de trop instructif pour qu'on puisse le passer sous silence. Cette pièce se jouait à l'époque même des succès de Voltaire. Elle offre, par l'infidélité choquante des mœurs, une espèce de charge, et, si l'on me permet de le dire, de caricature des défauts qu'on reproche à notre théâtre et au goût du public d'alors. En même temps elle fait ressortir, par le contraste, la belle simplicité de Sophocle, si supérieure à ces puérils et impuissants efforts. Par là, elle offre une leçon qui n'est pas sans utilité, et c'est ce qui m'excusera d'en avoir rappelé le souvenir dans cette histoire des chefs-d'œuvre de la scène antique.

Jouir de ses exploits, comme lui de ses armes.
Mais les dieux pour jamais nous ôtent son appui.
Voici de ce héros ce qui reste aujourd'hui :
Un trophée immortel, et cette armure insigne.
Puisque Achille n'est plus.... qui seul en était digne,
Que votre choix du moins ose justifier
Quiconque désormais peut s'en croire héritier.
Eh! qui mérite mieux cette gloire suprême,
Qu'un prince, qu'un guerrier, dont l'heureux stratagême
Sut découvrir Achille, et du sein du repos
Sous les drapeaux de Mars entraîna ce héros?

(Ici un long récit de l'aventure de Scyros.)

AJAX.

Oui, Grecs, tels sont ses droits : qui le sait mieux que lui.
Eh! qu'a-t-il à citer que les exploits d'autrui?
Lui-même il en convient; son bras a besoin d'aide :
Il lui faut pour agir Achille ou Diomède.
Pour moi, jaloux du prix qu'un vrai courage obtient,
Je n'estime un laurier qu'autant qu'il m'appartient.
Mais de quel front, grands dieux! ose-t-il peindre Achille
Languissant à Scyros dans un obscur asile?
Eh! peut-on sans surprise entendre ce discours
De ce même guerrier qui, tremblant pour ses jours,
Contrefit l'insensé par une ruse infâme,
Et qu'il fallut de force amener à Pergame?
Ô Grecs, donnerez-vous ces traits, ce bouclier,
A celui d'entre vous qui s'arma le dernier?

(Acte IV, sc. 2.)

CHAPITRE DEUXIÈME.

Les Trachiniennes.

C'est une chose étrangère à nos habitudes dramatiques qu'une annonce si vague. Nous voulons que le drame se résume tout entier dans le nom qu'on lui donne; nous abusons même assez souvent, par un rigorisme outré, d'une règle en soi naturelle et raisonnable. Si notre attente se trouve trompée le moins du monde, si nous nous *divertissons* autrement qu'on n'avait semblé nous le promettre, il nous arrive de nous en prendre, de ce mécompte, à l'ouvrage lui-même, qui en est fort innocent, et d'imputer au spectacle le mensonge de l'affiche.

Le choix d'un titre était pour les Grecs une affaire moins grave et moins sérieuse. Ils n'y voyaient qu'un moyen de distinguer entre elles, par une sorte d'étiquette insignifiante, les productions toujours nouvelles que tirait du fonds commun à tous, et jamais épuisé, des aventures mythologiques, le génie inventif de leurs poëtes. De même que par un usage, qui s'est perpétué dans les descriptions de nos antiquaires et les livrets de nos musées, on désignait par quelque attribut accessoire les statues sans nombre où se reproduisait le type invariable et consacré des dieux et des héros; ces tragédies, dont les sujets étaient toujours les mêmes, et qui auraient dû, pour la plupart, n'avoir qu'un même nom, se reconnaissaient communément à quelque désignation particulière empruntée des détails accidentels de la composition. Nous en avons trouvé un exemple remarquable dans le premier ouvrage que le recueil de Sophocle a offert à notre étude. Son *Ajax* n'a pas longtemps porté ce simple titre, qui ne l'eût point assez distingué d'autres

ouvrages de titres à peu près semblables. Au nom du principal personnage, on n'a pas tardé à joindre une qualification prise d'une circonstance très-indifférente de la fable, sans autre valeur que celle d'une marque, d'un chiffre, pour prévenir toute confusion et toute méprise[1]. Le théâtre grec a peu de tragédies qui ne fournissent le sujet de la même observation. Pour nous borner à celles que nous avons examinées jusqu'ici, l'*Agamemnon* d'Eschyle est la seule des pièces de ce poëte qui se trouve annoncée seulement par le nom de son héros. Une épithète distingue le *Prométhée* des deux pièces qui portaient le même titre : c'est le *Prométhée enchaîné*. La tragédie qu'on a appelée dans la suite ou Étéocle, ou Polynice, ou les Frères ennemis, prend d'un détail descriptif assez étranger au fond même de l'action, le titre singulier des *Sept Chefs devant Thèbes*. Enfin les quatre ouvrages qui forment, avec ceux que nous venons de rappeler, tout ce qui nous reste d'Eschyle, ont reçu leur titre du chœur, qu'il ait plu au poëte de le désigner par un nom propre, comme dans *les Euménides*, ou par un nom de pays, comme dans *les Perses*, ou enfin, comme dans *les Suppliantes* et *les Choéphores* par le caractère particulier, les actes, et presque l'attitude qu'il leur prêtait. Le chœur ayant été, ainsi que nous l'avons vu, le personnage primitif de la scène grecque, l'origine même du drame, son importance s'étant toujours conservée, au milieu des progrès de l'art, par les traditions du théâtre, on conçoit qu'il ait souvent décidé du titre des pièces, et qu'un usage presque constant du temps d'Eschyle ait été quelquefois suivi par ses successeurs. On le sait : donner au peuple d'Athènes une tragédie, c'était faire les frais du chœur, et exercer, par cet acte de munificence, une sorte de magistrature que désignait le titre de chorége ; instruire, former le chœur, était la fonction publique et comme officielle du poëte, qui en avait toutefois de plus importantes dont le programme ne parlait pas; après les

1. Voyez plus haut, p. 1, note 1.

cérémonies politiques et religieuses qui ouvraient solennellement les représentations théâtrales, un héraut s'écriait : « Qu'on fasse avancer le chœur d'Euripide, » ou « le chœur de Sophocle, » et à la suite de cette annonce, personne sans doute ne trouvait extraordinaire de voir commencer une pièce, qui, comme celle qui nous occupe en ce moment, s'appelait tout simplement *les Trachiniennes*. C'était une réponse aux paroles du héraut.

Que signifie ce titre sous lequel se présente aux spectateurs la tragédie de Sophocle? que la scène sera à Trachine, dans la Thessalie, au pied du mont Œta ; que le chœur se composera de femmes de cette ville. Mais le sujet de l'ouvrage? il s'expliquera par l'ouvrage même ; et, loin de s'en enquérir trop curieusement, les Athéniens auraient dit, comme un personnage fameux de notre comédie : *Nous verrons bien*. Il leur était, au reste, plus facile qu'à nous de le pressentir. Trachine, ville assez voisine, les faisait naturellement penser à l'Œta et au bûcher d'Hercule ; on y montrait, plusieurs avaient pu l'y voir, le tombeau de Déjanire[1].

Le sujet des *Trachiniennes* est un des plus connus, des plus souvent célébrés de la mythologie grecque. C'est la mort d'Hercule, et ce qui l'amena, selon les récits de la fable, la jalousie de Déjanire. Sur cet événement merveilleux, Sophocle a composé une tragédie qu'on ne peut placer sans doute au premier rang de ses ouvrages, et qui est peut-être le moins remarquable de tous ; mais les autres sont, pour la plupart, des chefs-d'œuvre, et une infériorité de ce genre peut encore laisser place à beaucoup d'admiration. Aussi les anciens et les modernes se sont-ils accordés à louer cette belle composition, dont se sont inspirés, pour ne parler que d'eux, le génie brillant d'Ovide, la pure imagination de Fénelon. Parmi tous les critiques qui en ont parlé jusqu'à ce jour, je n'en connais

1. Pausan., *Corinth.*, II, XXIII, 5. Trachine y est désignée par le nom plus moderne d'Héraclée.

guere qu un seul qui l'ait traitée avec dédain[1], et cela est d'autant plus surprenant, plus digne de remarque, que ce critique est un judicieux interprète de l'antiquité, un admirateur passionné de Sophocle. « *Les Trachiniennes*, dit W. Schlegel, me paraissent tellement au-dessous des autres pièces de Sophocle, que je voudrais trouver quelque témoignage d'après lequel il me fût permis d'avancer qu'on a, par erreur, attribué à ce poëte une tragédie composée de son temps, et dans son école, peut-être même par son fils Jophon, qu'il avait élevé pour lui succéder[2]. » Remarquons, en passant, comment se déclare involontairement l'esprit systématique qu'on peut reprocher parfois au critique allemand. Il y a quelque chose de naïf dans ce désir de rencontrer, pour une opinion

1. Ses imperfections ont été attribuées par les uns à l'inexpérience de l'âge, par les autres à la fatigue de la vieillesse. M. Benloew, qui rapporte ces opinions, croit reconnaître à plusieurs indices que Sophocle n'a pas mis la dernière main à son ouvrage. Voyez la dissertation, déjà citée, *De Sophocleæ dictionis proprietate*, etc. (Paris, 1847), p. 70.

2. *Cours de littérature dramatique*, IVe leçon. Ce cours, je l'ai dit t. I, page 26, note 2, a été professé à Vienne en 1808, et la même année Bœckh (*Græc. trag. princip.*, etc., c. XI, p. 137) écrivait, au sujet de l'*Électre* et des *Trachiniennes*, qu'aucun témoignage important n'attribue à Sophocle : « .... Tantam cum ceteris similitudinem habent, ut nefas esset de auctore dubitare. » Je ne suis pas frappé, quant à moi, pour ce qui concerne *les Trachiniennes*, de ce défaut de témoignages importants. Quand Cicéron (*Tuscul.* II, 10) cite et traduit *les Trachiniennes* de Sophocle, sans rien ajouter à ce nom, il entend bien évidemment le plus illustre des poëtes qui l'ont porté. Quand Dion Chrysostome (*Orat.* LX, Nessus aut Dejanira), expliquant par une allégorie ce que rapporte la fable sur la robe de Nessus et la mort d'Hercule, prend pour point de départ de ce jeu d'esprit les récits différents d'Archiloque et de Sophocle (*Trachin.*, 554 sqq.), il n'entend pas parler, apparemment, d'un autre que du grand Sophocle. Il en est de même d'Arnobe (*Advers. nation.*, IV, 35; VII, 33), quand, au nombre des tragédies que traduisait de son temps, sous Dioclétien, à la honte des dieux, l'art des pantomimes (voyez notre tome I, p. 156), il compte *les Trachiniennes* de Sophocle. Depuis Bœckh, l'opinion de W. Schlegel a rencontré chez les critiques allemands de nombreux contradicteurs : par exemple, Jacobs (*Quæst. Soph.*, I, p. 260) et God. Hermann (*Præf. ad Trachin.*, p. 6 sqq). En dernier lieu, Bode (*Hist. de la poésie grecq. trag.*, t. III, p. 404), réclamant à son tour contre une si sévère condamnation des *Trachiniennes*, trouvait dans cette tragédie le type idéal de l'épouse, comme ailleurs, dans l'*Électre*, dans l'*Antigone*, ceux de la fille et de la sœur.

adoptée d'avance, des preuves qui manquent encore. En attendant qu'elles se présentent, et que W. Schlegel soit autorisé, comme il le désire, par quelque autorité imprévue, à constater l'authenticité des *Trachiniennes*, quelle raison donne-t-il de son mépris pour cette tragédie? Une seule, que nous apprécierons tout à l'heure, un défaut d'exposition moins grave, je pense, qu'on ne l'a prétendu, mais qui n'en est pas moins fort opposé à la perfection habituelle des prologues de Sophocle. Du reste, il se borne à dire, sans le prouver, qu'on ne peut reconnaître le génie de ce grand poëte ni dans l'ordonnance ni dans la diction de cette pièce; que les principes qui président à ses compositions ne sont ici observés que d'une manière très-superficielle; que ce n'est plus enfin cette profondeur de sentiment qui le distingue si éminemment.

Je suis, je l'avoue, en ce point, d'une opinion tout à fait contraire à celle du savant et ingénieux critique dont j'ai souvent invoqué l'autorité. La tragédie des *Trachiniennes*, sans égaler les autres tragédies du même théâtre, a toutefois avec elles une ressemblance frappante, un air de parenté qu'il m'est impossible de méconnaître. J'éprouve même quelque embarras d'avoir à reproduire au sujet de cet ouvrage exactement tout ce que j'ai dit, dans mes précédents chapitres, du caractère général de Sophocle et des mérites de son *Ajax*.

Il faut revenir sur ce mélange habile de merveilleux et de réalité qui, conservant aux productions du second âge de l'art tragique quelque chose de la grandeur surnaturelle imprimée à ses œuvres primitives, leur donna, par le développement nouveau des passions humaines, plus de variété, de mouvement, de vérité. La mort d'Hercule est en même temps l'inévitable effet de la volonté divine, et la conséquense fortuite de l'acte auquel se hasarde la jalousie de Dejanire. Avec la fatalité concourt à ce dénoûment la liberté morale. Tandis que d'anciens oracles, de fabuleuses aventures enveloppent la scène d'une mystérieuse et *sainte horreur*,

le jeu des sentiments naturels y amène l'image naïve de a vie, ses vicissitudes de joie et de tristesse, de faiblesse et de courage. Les personnages qu'elle nous montre sont des fils de dieux, des dieux eux-mêmes, et ils ressentent toutes les affections des mortels. Les poétiques souvenirs de la mythologie servent de cadre au tableau vivant et familier d'une querelle domestique; dans ce ménage de héros, que troublent l'infidélité conjugale, les soupçons et les regrets de la tendresse trahie, le plus vulgaire des spectateurs peut retrouver une peinture des soucis qui habitent sous son humble toit. Ainsi, tandis que l'action s'étend avec la peinture des caractères, que la conduite du drame devient plus attachante, l'illusion théâtrale plus complète, peut-être parce qu'elle est plus difficile et plus nécessaire, la même cause qui a produit tous ces progrès de l'art, a réduit aux proportions de la nature le style gigantesque, le grandiose de ses premières productions, et, mêlant le réel à l'idéal, donné à l'un de la dignité, à l'autre de la vraisemblance. Ici, comme partout, la tragédie de Sophocle peut être comparée à cet arbre, souvent peint par les poëtes, à cet arbre d'un feuillage si riant, d'un si majestueux ombrage, dont les racines sont dans la terre, dont le front touche aux cieux.

Malheureusement, pendant fort longtemps, ce caractère singulier d'élévation et de vérité n'a point passé dans le style des traducteurs de Sophocle, qui, malgré son ambition de grandeur et de simplicité, atteignait difficilement au grand, plus difficilement au simple, et n'était le plus souvent, on peut le dire, ni des cieux ni de la terre. La tragédie des *Trachiniennes* a eu, plus qu'une autre, à souffrir de leur impuissance, peut-être parce qu'il en est peu de plus naïves et de plus délicates. Ces nuances fines et naturelles du sentiment et de la passion, ces touches familières et gracieuses, cette liberté de mouvements, cette agilité de tours, cette aisance d'expressions, tout cela disparaissait dans leurs versions, tantôt sous la grossièreté brutale, tantôt sous la pompe

vulgaire, la vague élégance du langage, sous de pesantes et roides périphrases, sous les solennelles et cérémonieuses formules de notre politesse moderne. C'était un déguisement complet où se cachait la vive nature, exprimée en traits naïfs, comme elle, par le génie poétique de la Grèce. Les faiblesses amoureuses d'Hercule y étaient ennoblies du nom de *galanterie;* Déjanire y montrait toute *la dignité d'une grande princesse;* je cite textuellement; jamais on ne l'appelait, avec l'ignoble rusticité du texte, femme ou maîtresse, mais *reine*, ou tout au moins *madame*. Son fils le jeune Hyllus, ne s'écartait point lui-même de cette étiquette; il ne disait pas : « Quels sont ces oracles? Ma mère apprends-le-moi; » mais bien : *Madame, daignez m'en instruire.* Sa vieille nourrice était devenue une *confidente*; cette esclave dont elle prend conseil au commencement de la pièce, c'était *une de ses femmes, une suivante*, presque une demoiselle de compagnie; cet homme du peuple qui lui révèle la trahison de son époux, c'était *un courtisan*; l'infortuné Lichas, c'était *un malheureux domestique;* et ses serviteurs, enfin, on les appelait majestueusement *ses officiers*. Lorsque les rapports naturels des personnages sont si étrangement travestis, on conçoit que leurs sentiments et leurs idées n'échappent point à la même altération. Sans doute il s'en retrouve quelque chose même sous ces formes qui les enveloppent et n'ont pu entièrement les étouffer et les détruire; c'est le ruisseau qui roule encore sous la glace qui le captive, sous les débris et le gravier arrêtés à sa surface durcie.

En faisant ainsi le procès à quelques-uns des anciens traducteurs de Sophocle, nous ne devons pas oublier d'ajouter, pour leur justification, qu'ils ont été entraînés à cette infidélité de mœurs et de langage par l'habitude constante de notre théâtre, par les prétendues bienséances que le public imposa si longtemps, comme des règles, à nos poëtes dramatiques, et dont Corneille, avec sa fière indépendance, Racine, malgré la sévérité de son goût, ne purent entièrement secouer le joug. Car ce n'est

pas aux maîtres de notre scène, dont on parle aujourd'hui trop légèrement, qu'il faut imputer le tort d'avoir faussé, par le mélange d'une dignité factice, d'une politesse et d'une galanterie toutes modernes, la simplicité antique et l'expression des sentiments naturels : ils ont fait ce qu'on avait fait avant eux, ce qu'ils ne pouvaient peut-être se dispenser de faire dans l'intérêt de leurs succès. La faute qu'on leur reproche est celle de leur siècle qui les y a forcés; leur gloire est d'avoir échappé, à force de génie, aux entraves du cérémonial dramatique, et fait sortir les premiers du canevas convenu qu'on appelait avant eux la tragédie, l'éloquente et vive peinture de l'humanité, l'accent du caractère et de la passion. Quand on parcourt dans Corneille ces traits d'une vérité familière, indiscrètement censurés par une timide délicatesse, et qu'ont effacés en partie, par une déférence non moins timide, les variantes des comédiens; quand on lit dans le recueil des chefs-d'œuvre de Racine, ces tragédies d'Esther et d'Athalie, composées loin des gênes de la scène et des préjugés du public, sous l'inspiration des mœurs juives et de l'histoire sacrée, en présence des modèles de la Grèce dont elles reproduisent l'admirable pureté; on sent bien que l'alliage passager qui trop souvent se mêle aux éternelles beautés de leur poésie, s'y est introduit malgré eux, et que ce n'est pas sans une sorte de remords littéraire, que, transigeant avec leur temps, ils ont fait quelquefois dans leurs œuvres sublimes la part du mauvais goût. Toutefois, par leurs complaisantes concessions, ils ont comme consacré des erreurs contre lesquelles ils protestaient en secret; le génie même sous lequel ils ont cherché à les dérober, l'éclat et les grâces du style dont ils les ont revêtues, les ont rendues respectables, et, de la pratique vulgaire des poëtes médiocres qui les leur avaient transmises, les ont fait passer dans la théorie de l'art. C'est là que, par une routine assez excusable, les interprètes du théâtre d'Athènes les ont été chercher, pour les transporter dans une littérature qui ne les connut jamais, et qu'elles défigurent. Ainsi ils ont été amenés presque irrésistiblement à changer le caractère local, la physionomie grecque de ces antiques ouvrages, auxquels ils ne pouvaient, comme Racine, rendre en élégance ce qu'ils leur retiraient de naïveté. La seule chose qu'ils y aient comprise, c'est ce que nos tragiques leur ont réellement emprunté, la simplicité de la fable, la régularité, la continuité de sa marche, l'enchaînement et la conduite des scènes, le développement progressif des caractères et des passions; en tout cela ils ont été de justes appréciateurs des anciens, et la préoccupation de notre théâtre, qui les avait jetés si loin de ce qui lui est étranger, les a heureusement guidés à l'intelligence des beautés de composition qu'il tient des exemples de la Grèce. Il est curieux de voir avec quelle sagacité Brumoy démêle dans certains passages des *Trachiniennes* l'idée confuse d'où a pu sortir l'intrigue de notre Mithridate, et, surprenant ainsi le secret des inspirations du poëte français, tire de la comparaison d'œuvres si diverses par le sujet, mais que rapprochent les procédés d'un art semblable, l'explication ingénieuse de quelques-uns des mérites de détail qui distinguent la conception et l'ordonnance de la tragédie de Sophocle. Rochefort s'attache davantage à l'étude de l'ensemble, et met à découvert la structure habile du plan, la succession des incidents, des péripéties, cette découverte de Sophocle, qu'Eschyle, chose étrange pour nous! avait tout au plus soupçonnée. Enfin, la Harpe fait voir comment ces situations naissent toutes des mouvements d'une seule passion, de la peinture d'un seul caractère, dont l'analyse suffit à l'exposition complète de la pièce. Ainsi les mêmes critiques auxquels a presque entièrement échappé la partie grecque des *Trachiniennes*, si on me passe cette expression qui résume ma pensée, en ont parfaitement saisi la face moderne, le côté français.

Il est remarquable, en effet, combien la tragédie des *Trachiniennes* et plusieurs autres de Sophocle se rapprochent de cette manière de composer, qui est la nôtre, où toute la fable, avec la variété de son intrigue, est ramenée à l'unité d'un sentiment, d'un personnage. Déjanire,

dont Sophocle nous dévoile avec tant de délicatesse et de vérité les jalouses inquiétudes, les craintes, les espérances, le désespoir, semble une création du génie de Racine, qui a fait aussi de l'histoire d'une passion, suivie dans tous ses mouvements, le sujet de la plupart de ses drames. La pièce grecque offre même, par la nature du sujet et la conduite de l'ouvrage, avec une tragédie de cette époque et de cette école, l'Ariane de Thomas Corneille[1], une analogie qu'on n'a pas, je pense, encore remarquée, et qui me paraît d'autant plus digne d'être observée, qu'elle ne doit rien à l'imitation. Sans doute il n'y a rien de grec dans les amoureuses passions d'Œnarus e de Thésée, dans les *soins*, je me sers de la galante expression du temps et de la pièce, que ces héros rendent aux belles de l'île de Naxos, dans la complaisante entremise a laquelle se prête Pirithoüs pour arranger les affaires de cœur de ses amis; mais cette Ariane, dont on épie avec une tendre et inquiète curiosité, un cruel plaisir de découverte, les plus secrets sentiments, qu'on voit passer, par une douloureuse gradation, de tout l'abandon de la confiance aux vagues soupçons, aux tristes pressentiments, aux désolantes certitudes, aux efforts désespérés de la jalousie, cette Ariane, plus intéressante que la Déjanire antique, puisqu'elle se voit trahie à la fois par celui à qui elle a tout sacrifié et par celle que la nature avait faite sa sœur, et qui tenait de l'amitié la confidence de ses secrets sentiments, ce personnage, l'un des plus dramatiques qu'ait jamais produits sur la scène la tragédie, a, dans l'expression délicate et naïve de sa passion, des traits de ressemblance tout à fait frappants avec la touchante héroïne des *Trachiniennes*.

Mais c'est assez expliquer la pièce grecque par les traductions qu'une rencontre involontaire et heureuse lui a données dans les œuvres des modernes, par les judicieuses remarques et aussi par les erreurs de la critique; il est temps qu'elle s'explique elle-même, et qu'une analyse,

1. Jouée en 1672, l'année de *Bajazet*.

bien froide sans doute, mais au moins fidèle, fasse connaître en quelque chose cet artifice simple et savant de la composition, cette science profonde des plus intimes secrets du cœur, cet éclat de poésie mythologique, cette naïveté de sentiments et de langage qui en forment les principaux caractères, et que nous n'avons encore indiqués que d'une manière indirecte.

Hercule, coupable d'un meurtre involontaire, s'est, d'après la loi des Grecs, exilé de sa patrie pendant une année; il a conduit sa femme et ses enfants à Trachine, et, après les avoir placés sous la protection de Céyx, roi de cette contrée, il est reparti pour suivre le cours des expéditions aventureuses dans lesquelles le courroux de Junon le forçait de consumer sa vie. Depuis plus de quinze mois il est absent; on n'en a point de nouvelles; sa famille affligée de ce long abandon, commence à s'alarmer de l'obscurité profonde qui couvre la destinée du héros. Ce qui ajoute à une inquiétude si naturelle, c'est le soin qu'il a pris en partant, et pour la première fois, de pourvoir aux intérêts de tout ce qui lui est cher, comme s'il eût prévu quelque catastrophe fatale; ce sont, de plus, d'anciennes prédictions qu'il a laissées écrites de sa main, et qui lui ont autrefois annoncé la fin de tous ses travaux, c'est-à-dire, dans le style obscur des oracles, le repos ou la mort pour une époque dont le dernier terme est arrivé.

Ces faits de l'avant-scène, qui déjà nous donnent quelque soupçon de la fin prochaine d'Hercule, nous sont retracés dans l'exposition de la tragédie, et principalement dans une sorte de monologue par lequel elle commence, et dont certains détails, trop évidemment adressés au spectateur, trop spécialement consacrés à son instruction, ont été l'objet de critiques fondées sans doute[1],

1. Quant à l'anachronisme que le scoliaste reproche au poëte pour avoir (v. 1 sqq. Cf. *OEd. Tyr.*, 1507 sqq.; Æschyl., *Agam.*, 903 sqq.; Euripid. *Androm.*, 100 sqq.) fait citer par Dejanire une maxime célèbre de Solon. (Herodot., I, 32), Boissonade répond fort bien (*Notul. in Trachin.*, 1) que, Solon n'étant point nommé, il n'y a point anachronisme, et que d'ailleurs on peut supposer que la même chose a été

mais, à mon sens, trop sévères. Si l'on est en droit de blâmer dans cette première scène quelques vers où ne se retrouve pas l'adresse de Sophocle à exposer ses sujets, il est injuste de comprendre dans le même reproche la scène entière, qui ne manque certainement ni de naturel ni d'intérêt. Il ne faut pas y voir, comme l'ont fait, à ma connaissance, tous les interprètes du poëte grec sans exception, un simple monologue; car il est écouté, et cette circonstance, qu'on a trop négligée, donne au morceau la vraisemblance qui paraît d'abord lui manquer. Déjanire, retirée dans sa demeure, et sans doute occupée, selon les mœurs des anciens temps, de travaux domestiques, s'entretient devant ses esclaves des chagrins et des soucis qui la troublent. N'est-ce pas là, dès le début, un tableau touchant dans sa simplicité, et qui, comme les autres prologues de Sophocle, saisit déjà le cœur en même temps qu'il éveille l'attention et la curiosité? Il n'y a pas bien longtemps qu'une peinture analogue nous en a pu faire comprendre l'intérêt; celle où nous était montrée, au début d'une remarquable tragédie[1], Lucrèce, dans la solitude nocturne de sa chaste maison, s'entretenant avec ses femmes de Collatin absent.

Une des esclaves qui ont écouté, dans un respectueux silence, les libres épanchements auxquels s'abandonnait devant elles la douleur de leur maîtresse, s'enhardit à lui conseiller d'envoyer à la recherche de son époux un de

dite bien avant lui. Il rapporte à ce sujet ce passage spirituel de Balzac : « .... Cette anticipation qui ne choque ny la possibilité ny la vray-semblance, est docte et ingénieuse : aussi bien que celle de Déjanire, qui commence une tragédie de Sophocle par une sentence de Solon. Car quoyque Solon fust postérieur à Déjanire, néantmoins Déjanire n'estoit pas si ancienne que le sens commun, qui est le premier auteur des sentences véritables. » Les mêmes raisons peuvent être alléguées pour excuser, dans la pièce que nous avons précédemment étudiée, une citation du même genre, faite par *Ajax* (v. 677 sqq.), d'une maxime de Bias.

1. *Lucrèce*, tragédie de M. Ponsard, représentée en 1843. Sur cette pièce et particulièrement sur la scène à l'occasion de laquelle elle est ici rappelée, voyez deux articles du *Journal des Savants*, cahiers de

ses enfants, Hyllus par exemple, leur aîné, qui sort de l'adolescence. Le conseil plaît à Déjanire, et l'occasion se présente aussitôt de le suivre; car on voit accourir à pas précipités le jeune Hyllus. Ce n'est pas le hasard qui l'amène sur la scène; il n'y a pas de hasard dans les fables de Sophocle. Hyllus s'empresse d'apporter à sa mère une heureuse nouvelle. On sait quelque chose d'Hercule; il est tout près de Trachine, dans l'île d'Eubée, arrêté au siége de la ville où règne Eurytus. Cette nouvelle, qui transporte de joie celui qui l'annonce, ne rassure pas Déjanire. Elle craint que l'expédition dont on lui parle ne soit le terme fatal marqué par les dieux aux travaux et peut-être à la vie d'Hercule. Elle fait part à son fils des oracles qui menacent le héros, et Hyllus, qui partage à cette révélation inattendue les inquiétudes de sa mère, se hâte, sur sa prière, d'aller lui-même s'informer de ce qui les préoccupe si cruellement. Ces scènes sont simples, familières, mais elles attachent. Avec elles se termine le prologue dont l'entrée du chœur marque la fin, selon un usage que nous avons expliqué[1].

On voit paraître la troupe des jeunes filles de Trachine; elles viennent offrir à l'épouse d'Hercule leurs consolations et leurs vœux. Les chants qu'elles font entendre contrastent, par l'élévation religieuse des pensées l'éclat des images et du style, avec les détails naïfs qui ont précédé, et transportent un moment notre pensée

décembre 1843 et de février 1844, pages 704 et 65. On y rappelle de beaux passages anciens, dont s'est inspiré M. Ponsard dans son exposition, et que nous pouvons, en remplaçant Lucrèce par Déjanire, appliquer à celle de Sophocle :

Lucretiam.... nocte sera deditam lanæ inter lucubrantes ancillas in medio ædium sedentem inveniunt. T. Liv., *Hist.*, I, 57.

Inde cito passu petitur Lucretia; nebat :
Ante thorum calathi lanaque mollis erant.
Lumen ad exiguum famulæ data pensa trahebant
Inter quas tenui sic ait illa sono.

(Ovid., *Fast.* II, 741

1. Voyez plus haut, page 10.

dans la région divine qui est la patrie des personnages de ce drame[1].

Mais bientôt le poëte nous ramène sur la terre, parmi les mortels. Déjanire répond aux tendres empressements du chœur par des confidences qui complètent l'exposition.

On a souvent remarqué que Racine semble avoir emprunté aux premiers vers de cette scène l'idée de la prière touchante que son Andromaque adresse à Hermione :

..... Il me reste un fils, vous saurez quelque jour,
Madame, pour un fils jusqu'où va notre amour;
Mais vous ne saurez pas, au moins je le souhaite,
En quel trouble mortel son intérêt nous jette,
Lorsque de tant de biens qui pouvaient nous flatter,
C'est le seul qui nous reste, et qu'on veut nous l'ôter[2].

Si, dans la faible traduction que je vais donner des vers grecs, j'avais réussi à conserver quelque chose de l'original, le rapprochement des deux passages montrerait la singulière ressemblance qu'ont entre eux ces maîtres de la scène grecque et de la scène française, et en même temps on y distinguerait certaines différences de ton et de manière, plus de pompe et de précision chez Racine, plus d'abandon et de familiarité chez Sophocle. C'est, comme dans les figures d'une même famille, des traits pareils, avec des physionomies diverses.

« Vous venez, je le vois, au bruit de mes chagrins. Puissiez-vous toujours, comme aujourd'hui, en ignorer l'amertume! Ils ne sont pas de votre âge. Dans cette retraite paisible au sein de

1. V. 94 sqq.
2. *Andromaque*, acte III, sc. IV. Le rapport également remarqué entre la fin du chœur précédent (v. 139 sq.) :

« Qui vit jamais Jupiter abandonner ses enfants?

et ce vers d'*Athalie* (acte II, sc. VII) :

Dieu laissa-t-il jamais ses enfants au besoin?

n'est peut-être que l'effet d'une rencontre à laquelle l'imitation n'a point de part.

laquelle croît la jeune fille, à l'abri des injures de l'air et des ardeurs du soleil, ses jours s'écoulent doucement parmi d'innocents plaisirs; jusqu'au moment où, quittant le nom de vierge et entrant au lit d'un homme, elle prend à son tour sa part des inquiétudes de la vie, et commence à trembler pour un époux ou pour des enfants. Alors, mes filles, alors vous saurez par votre expérience quelles sont les peines qui m'accablent[1]. »

Que ces paroles sont attendrissantes! Quelle comparaison douloureuse de la paix de ces jeunes cœurs avec le trouble du sien! et en même temps quelle triste science de ce que leur garde l'avenir! C'est ainsi que, dans la tragédie du même poëte dont nous nous occupions précédemment, Ajax envie l'heureuse insensibilité de cet enfant qui, entre ses bras ensanglantés, sourit à son désespoir, de ce fils qu'il laisse sur la terre au milieu de ses ennemis, et à qui l'âge n'apportera que trop tôt la connaissance de leur infortune[2]. On aime à retrouver, sous des apparences variées, dans des ouvrages de sujets différents, la trace d'une même inspiration, un fonds commun de pensées; ce seul exemple, auquel s'en ajouteraient sans peine beaucoup d'autres, suffirait pour réfuter le doute étrange reproché tout à l'heure à un critique étranger.

L'expression d'un contraste si touchant ne manque pas à d'autres théâtres. Qu'il me suffise de la montrer dans un passage du Jules César de Shakspeare. A l'avantage de nous dépayser un instant par une excursion lointaine

1. V. 141 sqq. Sophocle, si habile, comme en général les Grecs, à faire sortir des fables mythologiques les plus étranges, et quelquefois les plus atroces, des développements naturels et touchants, avait fait dire, dans son *Térée*, à Progné sans doute, à peu près de même :
« Que suis-je maintenant et que sont les femmes? J'ai souvent réfléchi à leur triste condition. Enfants, nous menons dans la maison paternelle une agréable vie, car c'est une aimable nourrice que l'ignorance. Mais, arrivées à la maturité de la jeunesse, on nous exile, on nous envoie loin de nos dieux, de nos parents, dans la maison d'un étranger ou d'un barbare, quelquefois dans une maison malheureuse ou souillée. Et cela, quand une seule nuit a serré nos liens, il nous faut l'approuver et en faire notre joie. » Soph., *Ter.*, fragm. VI: Stob., tit. LXVIII, 19.)
2. *Aj.*, 550 sqq.

hors de notre domaine classique, une citation de ce genre en joindra un autre plus sérieux : ce sera de nous convaincre qu'il est des beautés d'observation et de sentiment fort indépendantes de la variété des systèmes dramatiques, de ces formes de composition auxquelles peut-être on attache trop d'importance quand on y renferme l'art tout entier.

Brutus, dans la nuit qui précède les fameuses ides de mars, nuit toute troublée des sombres apprêts de la conspiration qui le lendemain doit frapper César, appelle Lucius, un de ses esclaves, et le trouve à ses côtés profondément endormi. La vue de cet homme obscur, indifférent aux grands intérêts qui s'agitent près de lui, le frappe vivement, et le contraste inattendu que marquen ses paroles, en même temps qu'il fait ressortir admirablement la situation, jette le spectateur dans la contemplation mélancolique du néant profond des soins qui nous tourmentent ici-bas. Ces brusques passages, qui ouvrent tout à coup à la pensée de si vastes et de si tristes perspectives, sont un des secrets les plus familiers de la muse de Shakspeare.

« Lucius, s'écrie son héros, Lucius! Mais il dort. Jouis du doux sommeil : tu le peux : tu n'as point de ces images, de ces fantômes que trace dans le cerveau des hommes l'active inquiétude[1]. »

Nous voilà bien loin de la pièce de Sophocle, quoique assez près de son génie. Retournons à la scène grecque et assistons à un de ces changements soudains, à une de ces péripéties dont l'animait un art alors nouveau. Tandis que Déjanire est plongée dans ses tristes pensées, dont l'amitié n'a pu la distraire, une nouvelle imprévue la ramène à d'autres sentiments : un habitant de Trachine lui annonce qu'Hercule est vainqueur et au moment d'arriver. On le sait de Lichas, le compagnon du héros, qui le précède, et qui serait déjà près de Déjanire s'il n'avait été arrêté par l'empressement curieux du peuple de Tra-

1. Acte II, sc. II.

chine. En effet, après quelques instants remplis de la joie d'un si heureux événement, on le voit paraître, menant à sa suite une troupe de captives, prix de la victoire d'Hercule. Déjanire interroge Lichas sur les causes qui ont retenu si longtemps loin d'elle son époux, qui l'ont entraîné à l'expédition dont il vient de sortir ; elle apprend qu'il est encore en Eubée, où il doit offrir un sacrifice à Jupiter ; enfin elle reçoit les esclaves qu'on lui présente en son nom. Cependant à leur vue elle éprouve les mouvements confus d'une pitié à travers laquelle on peut démêler les premières atteintes de la jalousie. Une d'elles surtout l'attire, l'intéresse par sa beauté, sa dignité modeste, le sentiment qu'elle paraît seule avoir de son malheur. Quel est son nom, son rang ? Est-ce une fille de roi, la fille d'Eurytus? Lichas évite de répondre, et la jeune captive qu'elle interroge à son tour garde le silence. On se rappelle qu'il en est de même dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, lorsque Clytemnestre s'adresse à Cassandre, sa nouvelle esclave et sa rivale[1] ; seulement Déjanire se montre aussi compatissante que Clytemnestre est dure et impérieuse. « Ne la contraignons pas, dit-elle ; n'ajoutons pas aux peines qu'elle éprouve[2]. » Les captives entrent alors avec leur conducteur dans la maison d'Hercule, et comme elle-même en va franchir le seuil, le même homme qui tout à l'heure l'a informée de l'arrivée de Lichas, l'arrête pour lui révéler que Lichas l'a trompée par d'artificieux discours ; que cette femme dont on lui cache le nom, est Iole, la fille d'Eurytus ; que c'est pour la posséder, malgré les refus de son père, qu'Hercule a combattu ; que ce n'est pas une esclave qu'il a conquise, mais une épouse : ces nouvelles sont certaines ; on n'en peut douter ; mille témoins les ont entendues comme lui de la bouche de Lichas.

Remarquons, en passant, avec quel soin attentif le poëte a préparé de loin tous ces incidents, lorsqu'il nous

1. Voyez t. I, page 323, cf. p. 226, 263
2. V. 399.

a représenté Lichas arrêté dans sa route par le peuple qui l'interroge et s'informe d'Hercule. Il n'en était encore qu'à la moitié de ses confidences, lorsqu'un de ses auditeurs est venu en toute hâte annoncer à Déjanire la victoire du héros; depuis, ce messager, trop officieux, trop empressé, en a appris davantage. Ainsi la nouvelle, comme dans notre tragédie d'Horace, se trouve partagée, par un hasard fort naturel, en deux récits contradictoires, qui produisent des effets divers.

Mais ce qu'il convient surtout d'admirer ici, c'est comment le poëte, avec autant de vraisemblance que de simplicité, renouvelle à chaque instant la face de son drame, et conduit ses spectateurs, ainsi que ses personnages, de la confiance à l'inquiétude, de la joie à la douleur. Tandis que Déjanire éclate en plaintes, paraît tout à coup Lichas prêt à repartir et qui vient chercher les ordres de sa maîtresse. Cette situation excite vivement l'attente, et l'on voit commencer une scène dont La Harpe loue avec raison l'admirable conduite; non toutefois sans quelque mélange d'injustice pour Eschyle, auquel il refuse, comme par compensation, l'art qu'il reconnaît dans son successeur. Du reste, il expose et explique si bien ce passage, qu'on doit désespérer, non pas seulement de pouvoir faire mieux, mais de pouvoir faire autrement, et que le parti le plus raisonnable qu'on ait à prendre est d'emprunter ses paroles : « Déjanire irritée, dit-il, reproche à Lichas sa perfidie : elle sait tout et veut tout savoir ; c'est le cri de la jalousie; elle s'emporte, elle menace. Lichas persiste à nier qu'il sache rien de ce qu'elle demande; alors elle feint de s'apaiser par degrés; elle n'est indignée que de ce qu'on veut lui en imposer; car d'ailleurs elle est accoutummée à pardonner aux infidélités de son époux. Enfin elle fait si bien, que Lichas ne croit plus devoir lui cacher ce qu'après tout, dit-il, son maître ne cache pas lui-même[1]. »

Cette adresse de Déjanire, que Brumoy et ses éditeurs comparent ingénieusement à la ruse jalouse de Mithridate

1. V. 393-496.

et de Roxane pour pénétrer le secret, l'un de Monime, l'autre d'Atalide, se retrouve aussi dans la pièce que nous rappelions au commencement de ce chapitre. Si Racine a en cela imité le poëte grec, il est assez probable que cette beauté sera arrivée, par ce chemin, de Racine à Thomas Corneille. Ariane, lasse de pleurer son injure, conçoit le désir de la vengeance. Elle veut connaître son heureuse rivale, et, feignant de s'apaiser, elle presse avec une apparence de calme, dans l'intérêt de son repos, dit-elle, l'union de son ingrat amant et de celle qui se cache encore à sa colère. Cette conception est pleine d'art, mais l'exécution n'y répond pas, et ce mérite se joint chez le poëte grec à la gloire de l'invention. Du reste, Déjanire ne songe pas, comme Ariane, à se venger[1] : elle ne s'irrite ni contre sa rivale ni contre l'homme qui la trahit: sa douleur est celle d'une épouse, et non pas d'une amante, et cette nuance, qu'on a peine à exprimer, est indiquée par le poëte avec une exquise délicatesse. Elle se représente douloureusement la beauté d'Iole encore dans sa fleur, et la sienne qui s'efface, les froideurs, l'abandon d'un époux, son bonheur domestique détruit par un odieux partage, l'inutilité des emportements et de la plainte, et dans le désespoir où la plongent ces pensées, elle se résout à user d'une ressource dernière, du fatal présent de Nessus. Ici se place[2] l'histoire fameuse de ce sang empoisonné que lui donna le Centaure mourant, comme un charme qui lui ramènerait la tendresse d'Hercule, si jamais elle en était délaissée. Déjanire en teint une tunique qu'elle charge Lichas de remettre en son nom à son époux. Elle ajoute à ce message quelques instructions qui doivent assurer l'effet du prétendu philtre auquel elle a recours dans sa crédulité, instructions qu'elle a autrefois entendues de la bouche du perfide Nessus et qu'elle n'a que trop bien retenues.

Je ne voudrais pas allonger de ces détails une analyse déjà bien longue; il est cependant de mon sujet de faire

1. V. 530 sqq. — 2. V. 554 sqq.

remarquer jusqu'à quel scrupule Sophocle pousse le soin de la vraisemblance. L'événement merveilleux sur lequel se fonde la fable de son drame, il le rend concevable et presque naturel par l'habileté minutieuse de ses préparations. Le sang que Déjanire a recueilli de la blessure du Centaure, a été conservé par elle, d'après ses recommandations, dans un lieu retiré, loin des rayons du soleil et du feu des foyers; la robe qu'elle en a teinte, elle l'a renfermée aussitôt dans une boîte scellée qu'Hercule seul doit ouvrir; d'après sa demande, il ne la déploiera point, il ne l'exposera point à l'air, avant le jour solennel du sacrifice où elle le prie de s'en revêtir. Nous sommes préparés aux effets que produira cette funeste robe, quand Hercule s'approchera avec elle des autels ardents. Déjanire elle-même ne tarde pas à être éclairée sur les suites de son imprudente épreuve par un incident qui lui révèle d'avance la terrible catastrophe.

Avant de renvoyer Lichas, elle avait semblé consulter le chœur sur le dessein qu'elle méditait, et dont l'exécution était déjà arrêtée dans sa pensée: « adresse de sa passion, remarque ingénieusement Brumoy, qui cherchait un appui plutôt qu'un conseil. » Lichas parti, elle vient sur la scène tout épouvantée par un événement imprévu[1]. Un flocon de laine dont elle s'était servie pour teindre la tunique qu'elle a envoyée à Hercule, s'est consumé à ses yeux, aussitôt qu'il a été frappé des rayons du soleil. Cette circonstance effrayante lui montre ce qu'un penchant irréfléchi n'avait pas permis à sa raison d'apercevoir, ce que le chœur, par ses faibles encouragements, avait vainement tenté de lui faire entendre. Elle songe que le sang de Nessus a été infecté du venin mortel de l'hydre de Lerne; que Nessus, dont elle a causé la mort, n'a pu lui donner que des conseils dictés par l'espoir de la vengeance. Son époux va périr, il va périr par elle; elle le prévoit et jure de partager son sort. Quelle habile succession de sentiments! quelle vérité

1. V. 665 sqq.

dans ce long aveuglement de la passion, dans cette tardive lumière qui le dissipe enfin! avec quel art prévoyant le poëte, par la résolution désespérée qu'il prête à Déjanire, écarte-t-il d'avance de ce personnage, plus imprudent que coupable, et si empressé à se punir de son imprudence, l'odieux de la catastrophe! N'est-ce pas une admirable fécondité que celle qui se cache sous la simplicité extérieure de ce drame sans mouvement et sans intrigue?

L'événement se précipite: Hyllus arrive et accable sa mère de la nouvelle qu'elle redoute. Il a été témoin des souffrances qui ont saisi son malheureux père, au moment où il s'approchait de l'autel, revêtu de la fatale tunique, lorsque le venin mortel qu'elle recélait, échauffé par la flamme sacrée, a pénétré dans ses membres. Il l'a vu, dans un égarement furieux, lancer contre un rocher, au milieu des flots, le malheureux Lichas, ministre innocent de sa mort. Ces images affreuses sont rendues par Sophocle avec une énergique vérité[1] qu'a conservée le récit de Fénelon[2]. Déjanire sort sans répondre, poursuivie par les imprécations de son fils qui l'accuse, et les instances du chœur qui la presse de se justifier. Le spectateur qui l'a entendue tout à l'heure jurer de ne point survivre à son époux, a compris ce terrible silence qui en dit plus que toutes les paroles. Nous retrouverons plus d'une fois chez Sophocle, et en général dans le théâtre des Grecs, cette expression sublime du désespoir, assez rare sur notre scène. Leur tragédie, qui l'avait empruntée de la nature, semblait l'avoir adoptée et ne se lassait pas de la reproduire, comme leur sculpture certaines attitudes symboliques où se traduisait la passion dans un langage entendu de tous le regards.

Ovide compte parmi les passions amoureuses exprimées par la tragédie celle de l'épouse d'Hercule[3], désignant ainsi, je le crois, le personnage principal des

1. V. 751 sqq.— 2. *Télémaque*, XV. — 3. *Trist.*, II, 405. Voyez notre tome I, p. 144.

Trachiniennes; il connaissait certainement cette pièce, comme il le témoigne çà et là par quelques emprunts; peut-être l'avait-il vu représenter à Rome, telle que l'avait, on l'a supposé, traduite ou imitée Attius; toutefois il n'en conserve guère l'esprit, soit dans le passage de ses Métamorphoses[1] où il raconte l'erreur de Déjanire et la mort d'Hercule, soit dans la lettre que, d'après le plan de ses Héroïdes, il fait écrire par l'épouse du héros, comme par tant d'autres femmes trahies et abandonnées, à son époux infidèle[2]. La Déjanire grecque s'attendrit sur Iole, et lorsqu'elle soupçonne vaguement en elle une rivale[3], et même lorsqu'elle ne peut plus douter de cette cruelle rivalité[4]. La Déjanire latine, plus emportée, est d'abord tentée de la tuer de ses propres mains[5]. La première est plus affligée, plus inquiète qu'irritée de l'infidélité d'Hercule; elle n'a pas l'idée de recourir aux reproches, à la plainte, moyens impuissants pour ramener un cœur et que lui interdirait d'ailleurs le sentiment de sa dignité; lorsqu'elle se décide à envoyer ce philtre prétendu auquel, dans sa disgrâce, elle se fie si imprudemment, elle recommande bien de ne rien ajouter de trop particulier à ce message; elle ne voudrait pas qu'il fût parlé à son époux du désir qu'elle a de le revoir, avant de savoir si elle en est elle-même désirée[6]. L'autre n'a pas cette douleur profonde et calme, cette réserve fière et délicate: son affliction ou son dépit se répandent, dans une longue lettre, en spirituelles ironies sur l'abaissement auquel l'amour réduit le grand Hercule. Mais voici une dernière différence bien frappante; la nouvelle des terribles effets produits par le fatal don de Nessus, est pour Déjanire, chez Ovide, l'objet d'une sorte de post-scriptum, ajouté bien étrangement à une lettre qu'il devait supprimer; elle s'y accuse de la mort d'Hercule, elle s'y excite longuement, et prétentieusement, à la venger par sa propre

1. *Metam.*, IX, 134 sqq. — 2. *Heroid.*, epist. IX : Dejanira Herculi. — 3. V. 298 sqq. — 4. V. 460 sqq.; Cf. 626 sq. — 5. *Metam.*, IX, 151. — 6. V. 530 sqq.; 615 sqq.

mort. « Que tardes-tu, impie Déjanire, se répète-t-elle, dans une sorte de refrain, que tardes-tu à mourir? »

Impia quid dubitas Deïaneira mori[1]?

Chez Sophocle, au premier soupçon du malheur dont elle pouvait être la cause, sa résolution suprême a été arrêtée[2], et, le malheur arrivé, sans l'échauffer ou plutôt la refroidir par des paroles, elle court l'exécuter[3].

Tandis que le chœur, dont les chants de douleur ont continuellement accompagné les mouvements divers du drame, s'entretient de la funeste catastrophe, et rend présente à la pensée du spectateur l'invisible puissance qui l'accomplit en ce moment, des cris lugubres se font entendre, on voit sortir de la maison une femme courbée par les années. C'est la nourrice de Déjanire, éplorée, éperdue, qui vient annoncer le trépas de sa maîtresse, dont ses yeux ont été témoins[4]. Le poëte, avec cette vérité que nous avons admirée dans un passage analogue d'Eschyle[5], dont ce même ouvrage nous aurait pu offrir déjà plus d'un exemple, et que nous devons envier aux Grecs, a conservé au langage pathétique de cette pauvre femme, le tour vulgaire que demande sa condition, une forme sentencieuse et proverbiale, qui, toute commune qu'elle est, n'affaiblit en rien la vive peinture des derniers moments de Déjanire. Les récits dont les Grecs ornaient leurs pièces de théâtre, et qui plaisaient si fort à ce peuple amoureux de la parole et aussi fortement frappé des images de la poésie que des représentations sensibles de la scène, ne ressemblaient guère à ceux qui terminent ordinairement nos tragédies : ils n'offraient pas seulement, comme les nôtres, la couleur des événements qui y étaient retracés, mais on y voyait encore empreint le caractère du narrateur. Or, ce mérite, tout dramatique, doit manquer nécessairement à notre tragédie, qui n'a, pour le même ministère, aucun des personnages subalternes,

1. *Heroid.* IX, 146, 152, 158, 164. — 2. V. 721 sqq. — 3. V. 815 sqq. — 4. V. 873 sqq. — 5. Voyez t. I, p. 354.

réels et vivants, qui forment le riche cortége des héros du théâtre grec, mais à leur place des acteurs sans caractère, sans existence propre, de pures abstractions, des machines à répliques et à récits, en un mot des confidents. La vieille nourrice de Déjanire, avec cette locution populaire que Sophocle ne s'est pas mis en peine d'effacer, ne s'en élève pas moins à une poésie ravissante et toute divine, lorsqu'elle peint [1] sa maîtresse, courant égarée dans sa maison, touchant en insensée les objets à son usage comme si elle en voulait prendre congé, fondant en larmes à la vue de ses esclaves qu'elle rencontre sur ses pas, se précipitant aux pieds des autels domestiques, parant, embrassant le lit nuptial où elle ne doit plus entrer, lui adressant de tendres adieux, et se frappant enfin d'un coup rapide et mortel à la vue de cette malheureuse femme, qu'arrête sa vieillesse chancelante, de son fils qui n'arrive que pour la recevoir dans ses bras, et consoler par ses larmes et ses embrassements l'amertume de ce dernier moment : peinture véritablement admirable, dont les traits, empruntés par Euripide, ont embelli le tableau du sacrifice d'Alceste, et qui, transmis par une sorte d'héritage littéraire au génie pathétique de Virgile, ont attendri tous les cœurs dans le récit fameux de la mort de Didon [2].

Je passe sur tous ces souvenirs, qu'il suffit, je pense, de rappeler à la mémoire. Je suis la marche du drame, qui touche à sa fin. Ce ne sont plus des récits qui vont nous émouvoir, c'est la vue même d'Hercule qu'on rapporte mourant dans sa maison. Le chœur, saisi de douleur et d'effroi à la seule pensée d'un spectacle qu'il redoute, souhaiterait d'être transporté bien loin de ces lieux, et se

1. V. 902 sqq.

2. *Æneid.*, IV, 642 sqq. Ce n'est pas le seul passage des *Trachiniennes* qui nous montre Virgile sur la trace de Sophocle. Un des chœurs de cette tragédie (v. 497 sqq.), où Déjanire est représentée attendant un époux de l'issue du combat furieux que se livrent pour elle, en sa présence, Hercule et Achéloüs, sous la forme d'un taureau, ce chœur, d'une belle poésie, semble avoir fourni le dessin des célèbres

plaint de la nécessité cruelle qui l'y enchaîne [1]. Le retour qu'il fait sur lui-même, par une sorte d'égoïsme assez naturel, est encore d'une vérité particulière aux Grecs : il n'appartenait qu'à eux de donner un caractère même à ce personnage factice qui était sur leur théâtre le témoin idéal de l'action, l'interprète convenu des pensées du drame, le représentant de la morale universelle [2].

C'est ici le lieu d'indiquer un défaut de vraisemblance qui, au fond, n'en est pas un, puisque personne probablement ne l'a remarqué dans le cours de cette analyse, et que les spectateurs athéniens n'avaient guère le loisir de l'apercevoir dans le mouvement de la représentation.

descriptions du combat des deux taureaux qu'on lit au IIIe livre, v. 219, des *Géorgiques*, au XIIe livre, v. 715, de l'*Énéide:*

> Pascitur in magna silva formosa juvenca;
> Illi alternantes multa vi prœlia miscent
> Vulneribus crebris....
> Pavidi cessere magistri;
> Stat pecus omne metu mutum, mussantque juvencæ,
> Quis nemori imperitet, quem tota armenta sequantur.
> . . . . . .
> Le vaste Olympe en gronde, et la foule en silence
> Attend, intéressée à ces sanglants assauts,
> A qui doit demeurer l'empire des troupeaux.
>
> (Delille, *L'homme des champs*, IV.)

Apollonius de Rhodes, *Argonaut.* II, 88, avait bien comparé Pollux et Amycus combattant, le ceste en main, à deux taureaux qui se disputent une génisse; mais cette comparaison ne lui avait fourni qu'un seul vers, et il faut remonter jusqu'à Sophocle et au chœur des *Trachiniennes* pour trouver, dans la poésie grecque, le modèle probable des riches descriptions de Virgile et surtout du contraste qu'il y a marqué.

Les poëtes latins, pour ne parler que d'eux, ont, à l'envi, reproduit la peinture de Virgile. (Voyez Lucain, *Pharsal.*, II, 601; Silius Italicus, *Punic.*, XVI, 4; Stace, *Thebaid.*, II, 323, IV, 399; Valerius Flaccus, *Argonaut.*, II, 548.) Mais Ovide, en la plaçant précisément dans le récit du combat d'Hercule et d'Achéloüs (*Metam.*, IX, 46), semble en avoir reconnu et indiqué l'origine.

1. V. 950 sqq.

2. Voyez sur ce caractère, attribué au chœur par les tragiques grecs, ce qui en a déjà été dit t. I, p. 325, 355. La pièce précédente en offre elle-même un exemple remarquable : lorsque les Salaminiens y sont informés du trépas funeste d'Ajax, leur première pensée est pour eux-mêmes, dont cet événement compromet le retour en Grèce, Ὤμοι ἐμῶν νόστων.... .... ὦ τάλας.... la seconde est pour Tecmesse, dont ils plaignent l'infortune, ὦ τλαλαῖφρον γύναι. *Aj.*, 897 sqq.

Celui qui en calculera froidement la durée, dont aucun entr'acte n'étendait les limites, trouvera sans doute qu'Hyllus, Lichas, Hercule, font, en bien peu de temps, bien des voyages de Trachine à l'île d'Eubée, et de l'île d'Eubée à Trachine. Mais la distance réelle qui sépare ces lieux, ne se représentait pas très-vivement aux spectateurs; ils les rapprochaient dans leur pensée, et, par suite de l'indulgence facile que l'on a au théâtre pour tout ce qui se passe hors de la scène, ils se prêtaient à une illusion que nous nous faisons nous-mêmes fort complaisamment, lorsque nous plaçons tous les événements racontés par notre Théramène, dans l'espace fort court qui sépare de son récit le départ d'Hippolyte. Les Grecs, dont l'exemple a établi l'observation des unités, en usaient, nous l'avons vu souvent, avec cette liberté dont parle Boileau, qui *sort* à propos *des règles prescrites*,

Et de l'art même apprend à franchir leurs limites.

Du reste, nous trouvons encore ici une occasion de relever l'adresse de Sophocle, qui a de ses défauts une conscience aussi claire que de ses beautés, et qui met à cacher les uns autant d'art qu'à montrer les autres. Ne dirait-on pas qu'il a voulu aider l'illusion et distraire l'esprit des réalités géographiques, dans ce chœur où les Trachiniennes, s'unissant aux désirs de Déjanire, forment des vœux pour le retour rapide du héros, et semblent, par les strophes agiles qui les expriment, faire voler, comme la pensée, les heures trop lentes dans leur cours [1]?

Les plaintes d'Hercule mourant [2] sont un morceau fort célèbre. L'auteur des Tusculanes, après Attius [3], a donné une traduction qui prouve assez l'estime qu'en faisait l'antiquité. Les modernes se sont aussi exercés

1. V. 632 sqq. — 2. V. 1048 sqq.
3. Un passage d'Attius, cité par Varron (*de Lingua latina*, VII, 88), a paru traduire les vers 288 sqq. des *Trachiniennes*. C'est peut-être

souvent à le reproduire, et dans leurs versions complètes du poëte, et dans des imitations à part. Deux de ces dernières sont surtout à rappeler, l'une de L. Racine [1], l'autre composée de nos jours par le savant et habile traducteur de Cicéron, M. V. Le Clerc [2].

Ce morceau, auquel on a rendu hommage, en le séparant ainsi, pour l'admirer isolément, de l'ensemble dont il fait partie, perdrait cependant beaucoup, si l'on ne prenait le soin de l'y replacer par la pensée. Il paraîtrait quelque peu solennel, déclamatoire, et justifierait la critique de La Harpe, qui, tout en le louant, semble ne pas le juger dramatique. Il en est tout autrement quand on le voit à sa place, avec les développements qui l'amènent, qui le suivent, et le font participer au mouvement de la scène.

Un cortége lugubre arrive sur le théâtre; ce sont des étrangers, des habitants de l'Eubée qui ont transporté Hercule à Trachine. Anéanti par la violence du mal, il paraît sans voix, sans mouvement, comme assoupi. Hyllus, qui marche à ses côtés, s'informe avec une inquiète curiosité de l'état où il se trouve, et un vieillard qui craint que les douleurs du héros ne se réveillent au bruit des indiscrètes paroles de son fils, cherche en vain à réduire au silence ce jeune homme qui, dans sa douleur, ne se possède plus. Ces détails sont singulièrement naïfs et répandent beaucoup de charme sur le rôle déjà si vrai et si touchant d'Hyllus. Hercule reprend en effet ses sens, comme le vieillard l'avait prévu; ses cruelles souffrances se raniment, et il donne cours à ses plaintes dans des strophes lyriques habilement substituées au mètre ordinaire de la tragédie, et remplies des mouvements confus

une raison de croire, avec Jos. Scaliger, à une imitation de la pièce de Sophocle par Attius, mais non d'attribuer à ce dernier la belle tirade qui se lit dans les *Tusculanes*, liv. II, ch. 8 et 9. Cette tirade, comme celle qui la suit, ch. 10, et par les mêmes raisons (voyez t. I, p. 289), ne peut guère être que de Cicéron lui-même.
1. *Réflexions sur la poésie*, ch. VI, art. 2. — 2. *OEuvres complètes de M. T. Cicéron, publiées en français*. Tusc., II, 8 et 9.

de la douleur. Les angoisses, le malaise, les impatiences, le délire d'un malade, tout cela s'y trouve. Le fils de Jupiter, j'en remercie Sophocle au lieu de l'en accuser, comme Cicéron [1], comme peut-être Platon [2], au lieu d'en rire, comme peut-être Lucien [3]; le fils de Jupiter n'est ici qu'un homme en proie aux maux de l'humanité. Bientôt nous le verrons se relever en dieu d'un abattement passager et involontaire, et il nous offrira ainsi ce mélange d'héroïsme et de faiblesse qui était pour les poëtes grecs le type de la tragédie, le moule idéal sur lequel ils la modelaient.

Je voudrais donner une idée de cette peinture hardie de la douleur physique si souvent exposée sur la scène par Eschyle, par Sophocle, par Euripide surtout, et qui n'était, pour ces grands artistes, qu'un moyen indirect de faire ressortir la fermeté de l'âme, la dignité de notre nature morale. Je ne trouve rien qui aille mieux au but que je me propose, que quelques vers d'André Chénier, inspirés évidemment par les souvenirs de la poésie antique, ceux où il a peint si naïvement les tourments de son jeune malade :

Ma mère, adieu! Je meurs, et tu n'as plus de fils ;
Non, tu n'a plus de fils, ô mère bien aimée!
Je te perds! une plaie ardente, envenimée,
Me ronge ; avec effort je respire, et je crois
Chaque fois respirer pour la dernière fois.
Je ne parlerai point; adieu! Ce lit me blesse;
Ce tapis qui me couvre, accable ma faiblesse;
Tout me pèse et me lasse; aide-moi; je me meurs;
Tourne-moi sur le flanc; ah! j'expire : ô douleurs!

A cette touchante image de la jeunesse défaillante, qu'on ajoute l'accent terrible dont Hercule ébranlait la

1. *Tusc.*, II, 8, 9, — 2. *De Republ.*, III, X. Voyez notre t. I, p. 50.
3. *De Saltat.*, XXVII. Aristophane, dans la dernière scène de ses *Acharniens* (v. 1192 sqq.), remplie en partie des lamentations de Lamachus blessé, paraît avoir voulu se moquer à la fois et du général athénien, et de quelque héros tragique, tel que l'Hercule mourant de Sophocle.

scène grecque, et l'on pourra se représenter l'emportement, le désordre de ses plaintes, ces paroles brusques, rapides, énergiques, ces mètres vifs et inégaux dans lesquels elles se produisent.

C'est dans un moment de relâche, comme l'indique le changement du mètre et le retour du vers ïambique, qu'arrive le morceau célèbre dont nous avons parlé. On sent tout ce que cette disposition lui donne de naturel et de vraisemblance. Hercule retrouve assez de force pour décrire ses horribles souffrances, pour se plaindre de l'ignominie de sa mort, pour revenir sur les souvenirs glorieux de sa vie [1], pour demander vengeance de la perfidie de son épouse. Nous le voyons ainsi échapper par degrés aux tortures du corps et s'élever aux mouvements plus nobles de la souffrance morale. Ces sentiments, qu'amène la situation, se reproduisent plus d'une fois comme il convient à la douleur; plus d'une fois ils sont interrompus par le retour soudain, les atteintes redoublées de son mal.

1. J'ai eu déjà plus d'une occasion (voyez t. I, p. 61, 193, 348 sqq.) de relever chez Euripide des critiques littéraires dirigées contre Eschyle : peut-être s'en est-il permis une fort injuste, à mon sens, contre Sophocle, dans le vers (1243) où son *Hercule furieux* dit, avant un court résumé de sa vie héroïque : « Les travaux que j'ai endurés, est-il besoin de les rappeler? » L'Hercule de Sophocle les rappelle bien rapidement, bien vivement, les enchaînant l'un à l'autre par le mouvement général d'une apostrophe pathétique à ses bras, auparavant si redoutables, et maintenant frappés d'impuissance. De ce mouvement, fort bien rendu dans l'imitation énergique de Cicéron, on peut rapprocher celui dont, alors et depuis, de grands poëtes ont animé la même énumération, devenue un des lieux communs favoris de la poésie latine. Ne semble-t-il pas que Lucrèce lutte en même temps que Cicéron contre les beaux vers de Sophocle, lorsque, passant en revue, avec un grand éclat, une grande vivacité poétique, les services rendus par Hercule à l'humanité, il les met au-dessous de ce qu'elle doit à Épicure (*de Nat. rer.*, V, 22 sqq.)? La même revue se reproduit chez Virgile, renouvelée par un transport tout lyrique, quand ses Arcadiens, avec leur roi Évandre, chantent en chœur, dans une fête solennelle, les louanges d'Hercule (*Æneid.* VIII, 287 sqq.). On n'étendra pas le même éloge à Sénèque (*Herc. OEt.*, 1235 sqq.), ni même à Ovide (*Metam.*, IX, 182 sqq.), qui pouvaient s'inspirer plus directement, dans un même sujet, dans une situation pareille, de l'exemple de Sophocle : chez eux, au personnage dramatique se substitue bientôt, avec plus ou moins de mesure, selon leur génie divers, le poëte ingénieusement, subtilement descriptif, à qui les travaux d'Hercule offrent une matière favorable d'amplification poétique.

Mais ce qui domine dans cette peinture, ce qui en forme le trait principal, c'est la lutte d'une grande âme, d'une âme destinée au ciel, avec l'infirmité mortelle de ce corps misérable qui l'arrête encore. Hercule se surprend à pleurer, tant il souffre cruellement! Il s'en indigne, il s'en excuse, et, rejetant les voiles qui le couvrent, il expose à tous les yeux l'affreuse plaie qui le déchire, l'horreur de ce fléau qui abat jusqu'à sa constance. Quoi, dit-il, dans l'éloquente imitation de M. V. Le Clerc :

. . . . . Quoi! je verse des pleurs!
Des pleurs efféminés trahissent mes douleurs!
Jamais dans ses revers, dans ses jours de détresse,
Hercule a-t-il connu cette indigne faiblesse?
Je cède à mes tourments.... Mon fils, viens contempler
Tous les maux dont les dieux ont voulu m'accabler.
Je ne suis plus qu'une ombre, inutile à la terre :
Par pitié, roi des dieux, arme-toi du tonnerre!
Foudroie, anéantis ce corps que je te doi;
C'est le premier bienfait que j'implore de toi.
Le mal, à chaque instant, redoublant de furie,
Va chercher dans mon sein les restes de ma vie.
. . . . . .

Dans ce tableau si plein de vie et de mouvement, La Harpe a-t-il eu raison de ne voir qu'une situation passive? Je ne le pense pas, et le reste de la scène surtout réfute pleinement cette critique. La situation change tout à coup [1] lorsque Hyllus apprend à son père, dans un court intervalle d'accablement et de silence dont il se hâte de profiter, la mort et l'innocence de Déjanire. Cette révélation forme un véritable coup de théâtre : Hercule comprend que les oracles sont accomplis, que son heure est venue, et il fait, en héros digne de l'Olympe, les apprêts de sa mort. Il exige que son fils lui jure d'exécuter ses ordres; et lorsque celui-ci, après une suspension du plus grand effet, a enfin prononcé, la main dans les

1. V. 1116 sqq.

mains de son père, ce serment qui l'épouvante, Hercule lui commande de le brûler, vivant encore, et puis, chose bien étrange pour nous [1], mais que la tradition poétique [2] imposait sans doute au poëte et rendait plus acceptable à son public, il lui prescrit de s'unir à cette Iole qui a reposé à ses côtés, et qu'aucun mortel, que le fils d'Hercule, ne doit jamais nommer du nom d'épouse. Hyllus résiste; il ne veut pas pour femme de la beauté fatale qui a causé la mort de ses parents; il ne veut pas prêter ses mains au ministère parricide qu'on exige de lui : mais enfin il cède à l'impérieuse volonté d'un père; il ordonne qu'on l'enlève, qu'on le transporte sur le bûcher funèbre où il veut expirer. Hercule quitte la scène avec ces paroles où paraît la victoire qu'il remporte sur la douleur :

« Allons, mon âme, allons; avant que ce mal terrible ne se réveille, affermis-toi : mets à ma bouche un frein d'acier, pour

1. Métastase, dans ses *Observations*, d'une malice superficielle, sur le théâtre grec, s'en montre fort scandalisé; mais en des termes dont la crudité pourrait elle-même scandaliser le lecteur. M. Faguet serait tenté de croire que l'idée de cette espèce d'inceste, commandé par Hercule à Hyllus, est une imagination alexandrine, plus conforme aux mœurs de l'Égypte et de l'Asie, qui admettaient de telles unions, qu'à celles de la Grèce; il trouverait là, plus qu'en toute autre chose, une raison d'attribuer *les Trachiniennes* à quelque autre Sophocle (voyez notre tome I, p. 69, 105), qu'au grand Sophocle lui-même, s'il y avait nécessité de retirer à celui-ci cet ouvrage, ce dont, au reste, il ne convient pas. Voyez sa notice sur *les Trachiniennes*, t. I, p. 49 et suiv., de sa traduction en vers du *Théâtre de Sophocle*.

2. Hyllus a passé de la fable dans l'histoire, et son souvenir est quelquefois rappelé par Hérodote, à l'occasion des Héraclides, ses descendants, et de Sparte (VI, 52; VII, 204; VIII, 131). Un contemporain d'Hérodote, le logographe Phérécyde, avait raconté, au rapport d'un scoliaste de Sophocle (*Trachin.* 354), que la fille d'Eurytus, Iole, avait été primitivement demandée par Hercule pour son fils Hyllus. Cela n'est point en contradiction avec la tradition suivie, mais non introduite. on doit le croire, par l'auteur des *Trachiniennes*, et qu'Apollodore a consignée dans sa *Bibliothèque*, II, VII, 13; VIII, 4. Ovide s'est conformé lui-même à cette tradition. Après la mort d'Hercule, la confidente des douleurs et des souvenirs d'Alcmène, c'est, dit-il Iole :

Questus ubi ponat aniles
Cui referat nati testatos orbe labores,
Cuive suos casus, Iolen habet. Herculis illum
Imperiis, thalamoque animoque receperat Hyllus.

(*Metam.*, IX, 276 sqq.)

arrêter mes cris dans cette épreuve dernière que je subis avec joie [1]. »

Bien avant l'Hercule de Sophocle, l'Ulysse d'Homère avait apostrophé son âme :

« Supporte cette injure, ô mon âme; tu en supportas une plus grave le jour où l'indomptable Cyclope dévora tes braves compagnons. Tu sus alors te contenir jusqu'au moment où ton adresse me tira de cet antre dans lequel je pensais mourir [2]. »

Platon, qui cite Homère, eût pu citer Sophocle, dans ce passage du Phédon, où il fait alléguer par Socrate, en témoignage de la distinction de nos deux natures, ces dialogues intérieurs entendus des poëtes et reproduits par eux. « Ne voyons-nous pas, dit-il, que l'âme gouverne tous les éléments dont on prétend qu'elle est composée, leur résiste pendant toute la vie, et les dompte de toutes les manières, réprimant les uns durement et avec douleur, comme dans la gymnastique et la médecine; réprimant les autres plus doucement; gourmandant ceux-ci, avertissant ceux-là; parlant au désir, à la colère, à la crainte, comme à des choses d'une nature étrangère [3]. » Si Voltaire se fût rappelé ces paroles de Platon et les vers qu'ils commentent, peut-être n'eût-il pas écrit au sujet de certaines apostrophes de Corneille [4] assez semblables à celles de Sophocle et d'Homère : « .... Nous ne sommes plus dans un temps où l'on parle à son bras et à son âme. »

Cicéron aussi [5], expliquant cette expression, en apparence singulière : Se commander à soi-même, par la division de l'âme en deux parties, l'une raisonnable, qui doit gouverner, l'autre privée de raison, qui doit obéir, en appelle comme Platon aux poëtes, et cite une scène

1. V. 1261 sqq. Un fragment de Sophocle, conservé par Athénée (*Deipn.*, I; *Fragm. incert.* Sophocle, XLII) nous offre un autre exemple de ce genre d'apostrophe.

« O ma langue, qui depuis si longtemps as gardé le silence, comment pourras-tu aborder un tel discours? Certes, le pouvoir de la nécessité est bien grand, puisqu'il te force de révéler ce secret domestique. »

2. *Odyss.*, XX, 18 sqq. — 3. *Œuvres de Platon*, traduites par V. Cousin, t. I, p. 270. — 4. *Le Cid*, acte I, sc. VII. — 5. *Tusc.*, II, 20, 21.

d'une tragédie perdue de Sophocle, *Ulysse blessé* [1], qui avait, avec la dernière scène des *Trachiniennes*, beaucoup de rapport. Ulysse, frappé d'un coup mortel, après s'y être abandonné comme Hercule, sans trop de résistance, aux mouvements de la douleur, s'y relevait, comme lui, de cet abaissement involontaire et passager; par un héroïque effort, il faisait taire sa plainte, et se résignait à la souffrance et à la mort. Cicéron a loué Pacuvius d'avoir, dans son imitation, rectifié Sophocle en prêtant à Ulysse moins de faiblesse. Cette correction stoïcienne pouvait plaire aux Romains; mais les Grecs, je crois, eussent trouvé qu'elle retirait au tableau quelque chose de sa vérité, de son pathétique et même de sa grandeur; car c'est à la violence de l'attaque que se mesure l'énergie de la résistance, l'honneur de la victoire.

La mort d'Hercule doit avoir donné lieu à beaucoup de tragédies grecques; il n'y en a qu'une toutefois, parmi celles que nous savons avoir eu pour titre le nom du héros, où l'addition d'une épithète indique clairement que tel en était le sujet. C'est l'*Hercule au bûcher*, Ἡρακλῆς περικαιόμενος, attribué par Suidas à un poëte du nom de Spintharus, dont Aristophane a raillé l'origine barbare [2]. Il était aussi l'auteur, nous le savons par le même Suidas, d'une *Sémélé frappée de la foudre*, sujet traité par Sophocle dans ses Ὑδροφόροι, comme l'autre dans ses *Trachiniennes*, et l'on a pensé que les deux ouvrages étaient des imitations du grand tragique athénien [3].

Une revue des autres compositions, de diverses formes, où a été reproduit le sujet des *Trachiniennes*, serait très-propre, si déjà cette revue n'avait été faite [4] trop en détail pour y revenir, à compléter l'éloge de la pièce de Sophocle.

On verrait, et nous en avons tout à l'heure touché en passant quelque chose, la simplicité, le naturel, la vérité

1. Ὀδυσσεὺς τραυματίας, c'est le titre donné par Aristote, *Poet.*, XIV. D'autres disent ἀκανθοπλήξ. La pièce s'appelait encore Νίπτρα, comme j'ai eu occasion de le dire déjà, plus haut, p. 12.

2. *Av.*, 761. — 3. Voyez Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, edit. F. Didot, p. 92. — 4. Voyez surtout Brumoy.

du poëte grec s'effacer, et faire place aux jeux brillants du bel esprit dans les ingénieuses Héroïdes, dans les élégantes Métamorphoses de cet Ovide[1], dont on peut dire, en empruntant une piquante expression de Shakspeare, qu'il voulut *dorer l'or et parfumer la rose.*

La tragédie attribuée à Sénèque, *Hercule au mont Œta,* offrirait le contraste complet de la pièce originale, par le désordre de son ordonnance, par l'extravagance de ses personnages que remuent de grossiers ressorts, et qu'on a comparés spirituellement à des marionnettes gigantesques[2]. Pour ne parler que des principaux, on admirerait comment la douce et touchante Déjanire s'y transforme en une bacchante, une furie, ne respirant que vengeance et que sang; comment Hercule s'y dégrade autant par l'excès de ses jactances que par celui de ses lamentations. On aurait peine à reconnaître les idées de Sophocle, dans la diffusion, la recherche, l'emphase, prêtées par le poëte latin à tous ses acteurs, mais surtout à son Hercule, qui défie la douleur, qui l'appelle au combat, comme un matamore de comédie; qui décrit ses souffrances intérieures et les progrès de son mal avec l'exactitude d'un anatomiste ou d'un somnambule lucide; qui met à rappeler les hauts faits de sa vie une si pénible affectation, que cet effort d'esprit, en un pareil moment, peut être regardé assurément comme le plus merveilleux de ses travaux.

Chez Rotrou, on retrouverait, bien peu corrigés, les défauts du séduisant mais défectueux modèle que, suivant l'esprit de son temps, il préféra à Sophocle. Son Hercule mourant, où se mêlent, dans un style encore grossier, avec les pompeuses folies du tragique latin, les fadeurs espagnoles et d'Hercule lui-même, et de je ne sais quel Arcas, son rival, et d'Iole leur commune maîtresse, donnerait une idée de la tragédie que nous possédions quatre ans avant la merveille du Cid, et que l'apparition de ce chef-d'œuvre ne nous fit pas perdre entièrement.

1. *Heroid.*, IX; *Metam.*, IX, 134 sqq. — 2. W. Schlegel.

Bien longtemps après, malgré les progrès de l'art, le judicieux La Harpe n'a-t-il pas proposé, pour ajuster à notre scène le sujet des *Trachiniennes*, un plan à peu près semblable à celui du vieux Rotrou?

Enfin, car on devrait passer sur beaucoup d'autres ouvrages, oubliés et dignes de l'être, qui n'intéressent plus que la curiosité bibliographique, par exemple cet Alcide de 1693, par lequel une épigramme célèbre marqua si plaisamment la décadence de Campistron[1]; enfin, dis-je, le quinzième livre du Télémaque reproduirait à peu près seul, fidèlement, avec quelques traits d'Ovide et de Sénèque, heureusement épurés, les grâces, la grandeur primitives de Sophocle; et si, dans ce qu'on n'ose appeler une imitation, tant il s'y rencontre de liberté, d'originalité, quelque trait de différence se faisait cependant remarquer, ce serait chez le vertueux archevêque, chez le poëte chrétien, un sentiment encore plus élevé de la beauté morale.

1. Voici, sauf omissions, la suite chronologique de ces ouvrages inspirés en si grand nombre, et avec si peu de succès, ou un succès si peu durable, à nos auteurs français, par le sujet des *Trachiniennes* et de l'*Hercule au mont OEta : Hercule*, tragédie, par Jean Prévost, 1614; *Hercule mourant*, tragédie, par Rotrou, 1632; *Hercule*, tragédie, par l'abbé Abeille, sous le nom du comédien la Thuillerie, 1681; *Alcide ou le triomphe d'Hercule*, tragédie-opéra, par Campistron, 1693; *la Mort d'Alcide*, tragédie, par Dancourt, 1704; *la Mort d'Hercule*, tragédie, par Renou, 1757; *Hercule mourant*, opéra, par Marmontel, 1761; *Hercule au mont OEta*, tragédie, par Lefèvre, 1787. Complétons cette liste par *la Mort d'Hercule*, que donna à Bordeaux, en 1793, notre tragédien Lafond. L'auteur, alors fort jeune (il avait dix-neuf ans), joua dans son ouvrage le rôle du centaure Nessus, qui le remplit presque tout entier de sa passion toujours nouvelle, après vingt années, pour Déjanire, de sa haine, non moins persévérante, pour Hercule, de ses fureurs sanguinaires, de ses machinations scélérates. Lafond, par le talent qu'il a montré si longtemps sur la scène française, comme interprète de nos chefs-d'œuvre dramatiques, a bien expié ce grave péché littéraire de sa première jeunesse. Un poëte que l'éditeur de Sénèque le Tragique, dans la bibliothèque classique de M. Lemaire, avant de rapporter ses vers (t. III, p. 128, 153), caractérise ainsi : « Vir propter popinalis vitæ genus, doctrinas et œstrum vere poeticum singularis, cuique Euclidis et Archimedis scientias tam feliciter quam Apollineas artes favere contingebat, » C. Théveneau a écrit, en 1804, dans la forme des cantates de J. B. Rousseau, un *poëme dithyrambique, Hercule au mont OEta*, plein de verve, d'éclat, d'énergie, mais qui, inspiré par Sénèque plus que par Sophocle, ne se rattache qu'indirectement à notre sujet.

CHAPITRE TROISIÈME.

Philoctète.

En passant des *Trachiniennes* de Sophocle à son *Philoctète*, nous retrouvons, pour nous guider dans cette étude, le plus fidèle interprète, peut-être, qu'ait eu dans les temps modernes le génie de l'antiquité; l'un de ces hommes rares en qui s'est reproduite la naïveté de la poésie primitive. Est-il besoin de nommer l'écrivain dont les fictions se mêlent, dans nos souvenirs, aux fictions de la muse grecque, qu'elles continuent; l'auteur de ce poëme, qui est de la famille de l'Odyssée, comme son héros est le fils d'Ulysse? Homère, et l'école tragique, qui est sortie de lui, revivent véritablement dans l'imagination noble et gracieuse, la dignité familière, l'éloquence aisée et naturelle, le langage harmonieux de notre Fénelon. Seulement cette sorte de métempsycose littéraire, qui nous les a rendus, nous les a montrés rajeunis et renouvelés par une morale plus pure, une religion plus digne de l'homme et de la divinité. Ces images, qui de la poésie profane ont passé dans les tableaux du poëte chrétien, ont pris, sous son pinceau, une expression plus grave et plus sérieuse, et sont devenues quelquefois comme la figure, le symbole des sublimes vérités, des saints enseignements de notre croyance. C'est ainsi qu'aux jours où triompha sur la terre la religion du Christ, les temples du polythéisme vaincu prêtèrent souvent à l'austère simplicité du culte nouveau la riche et pompeuse décoration de leurs édifices.

On sait que, des deux tragédies où Sophocle a retracé la mort d'Hercule et les douleurs de Philoctète, Fénelon a composé le quinzième livre de son Télémaque, celui de

tous, peut-être, qui excite le plus vif et le plus profond intérêt. Aussi vrai, aussi pathétique que le poëte dont il répétait les accents, il a ajouté à ses fictions, par le mélange d'inventions nouvelles ou de détails empruntés aux traditions diverses de l'antique mythologie[1], un sens moral que n'avaient point eu ces chefs-d'œuvre de la scène grecque. Chez lui, ce n'est point un caprice du destin qui fait périr Hercule et souffrir Philoctète; ils expient le crime d'avoir outragé, le premier la foi conjugale, le second la sainteté du serment. Une autre différence, remarquée par La Harpe, c'est que dans un récit adressé à Télémaque, dans un poëme dont ce jeune héros est le personnage principal, l'auteur moderne a judicieusement relevé par des traits plus nobles le caractère d'Ulysse quelquefois dégradé par le tragique ancien. A cela près, c'est Sophocle lui-même que nous fait entendre Fénelon; il l'imite, il le traduit avec une naïveté de langage qui est le plus instructif des commentaires. Et toutefois, on n'aperçoit dans cet admirable morceau, ni le traducteur qui s'applique laborieusement à rendre son modèle, ni le critique qui, par des traits ingénieux, s'efforce d'en faire ressortir les beautés; on n'y retrouve même pas la trace du travail qui a extrait et rassemblé, pour en former une narration rapide, les passages les plus frappants du dialogue de Sophocle. C'est que Fénelon n'a pas pris toute cette peine; c'est que, plein du poëte grec,

1. Voyez, entre autres, Servius (*Æn.*, III, 402) : « .... Quem Hercules .... petiit, ne alicui corporis sui reliquias indicaret. De qua re eum jurare compulit et ei pro munere dedit sagittas hydræ felle tinctas. Postea, Trojano bello, responsum est sagittis Herculis opus esse ad Trojæ expugnationem. Inventus itaque Philoctetes, quum ab eo Hercules quæreretur, et primo negaret se scire, ubi esset Hercules, tandem confessus est mortuum esse. Inde quum acriter ad indicandum sepulcrum ejus cogeretur, et primo negaret, pede locum percussit (ne loqueretur, juraverat) quum nollet dicere. Postea pergens ad bellum, quum exerceretur sagittis, unius sagittæ casu vulneratus est pedem, quo percusserat tumulum.... » Boissonade, qui a rapporté ce passage dans les notes de l'édition du *Télémaque* donnée en 1824 par le libraire Lefèvre, trouve, avec raison, *que Rochefort s'est exprimé bien légèrement, quand il a dit, dans sa traduction de Sophocle, que la punition de Philoctète parjure était une supposition de Fénelon.*

CHAPITRE TROISIÈME.

Philoctète.

En passant des *Trachiniennes* de Sophocle à son *Philoctète*, nous retrouvons, pour nous guider dans cette étude, le plus fidèle interprète, peut-être, qu'ait eu dans les temps modernes le génie de l'antiquité; l'un de ces hommes rares en qui s'est reproduite la naïveté de la poésie primitive. Est-il besoin de nommer l'écrivain dont les fictions se mêlent, dans nos souvenirs, aux fictions de la muse grecque, qu'elles continuent; l'auteur de ce poëme, qui est de la famille de l'Odyssée, comme son héros est le fils d'Ulysse? Homère, et l'école tragique, qui est sortie de lui, revivent véritablement dans l'imagination noble et gracieuse, la dignité familière, l'éloquence aisée et naturelle, le langage harmonieux de notre Fénelon. Seulement cette sorte de métempsycose littéraire, qui nous les a rendus, nous les a montrés rajeunis et renouvelés par une morale plus pure, une religion plus digne de l'homme et de la divinité. Ces images, qui de la poésie profane ont passé dans les tableaux du poëte chrétien, ont pris, sous son pinceau, une expression plus grave et plus sérieuse, et sont devenues quelquefois comme la figure, le symbole des sublimes vérités, des saints enseignements de notre croyance. C'est ainsi qu'aux jours où triompha sur la terre la religion du Christ, les temples du polythéisme vaincu prêtèrent souvent à l'austère simplicité du culte nouveau la riche et pompeuse décoration de leurs édifices.

On sait que, des deux tragédies où Sophocle a retracé la mort d'Hercule et les douleurs de Philoctète, Fénelon a composé le quinzième livre de son Télémaque, celui de

tous, peut-être, qui excite le plus vif et le plus profond intérêt. Aussi vrai, aussi pathétique que le poëte dont il répétait les accents, il a ajouté à ses fictions, par le mélange d'inventions nouvelles ou de détails empruntés aux traditions diverses de l'antique mythologie[1], un sens moral que n'avaient point eu ces chefs-d'œuvre de la scène grecque. Chez lui, ce n'est point un caprice du destin qui fait périr Hercule et souffrir Philoctète; ils expient le crime d'avoir outragé, le premier la foi conjugale, le second la sainteté du serment. Une autre différence, remarquée par La Harpe, c'est que dans un récit adressé à Télémaque, dans un poëme dont ce jeune héros est le personnage principal, l'auteur moderne a judicieusement relevé par des traits plus nobles le caractère d'Ulysse quelquefois dégradé par le tragique ancien. A cela près, c'est Sophocle lui-même que nous fait entendre Fénelon; il l'imite, il le traduit avec une naïveté de langage qui est le plus instructif des commentaires. Et toutefois, on n'aperçoit dans cet admirable morceau, ni le traducteur qui s'applique laborieusement à rendre son modèle, ni le critique qui, par des traits ingénieux, s'efforce d'en faire ressortir les beautés; on n'y retrouve même pas la trace du travail qui a extrait et rassemblé, pour en former une narration rapide, les passages les plus frappants du dialogue de Sophocle. C'est que Fénelon n'a pas pris toute cette peine; c'est que, plein du poëte grec,

1. Voyez, entre autres, Servius (*Æn.*, III, 402) : « .... Quem Hercules .... petiit, ne alicui corporis sui reliquias indicaret. De qua re eum jurare compulit et ei pro munere dedit sagittas hydræ felle tinctas. Postea, Trojano bello, responsum est sagittis Herculis opus esse ad Trojæ expugnationem. Inventus itaque Philoctetes, quum ab eo Hercules quæreretur, et primo negaret se scire, ubi esset Hercules, tandem confessus est mortuum esse. Inde quum acriter ad indicandum sepulcrum ejus cogeretur, et primo negaret, pede locum percussit (ne loqueretur, juraverat) quum nollet dicere. Postea pergens ad bellum, quum exerceretur sagittis, unius sagittæ casu vulneratus est pedem, quo percusserat tumulum.... » Boissonade, qui a rapporté ce passage dans les notes de l'édition du *Télémaque* donnée en 1824 par le libraire Lefèvre, trouve, avec raison, *que Rochefort s'est exprimé bien légèrement, quand il a dit, dans sa traduction de Sophocle, que la punition de Philoctète parjure était une supposition de Fénelon.*

animé de son esprit, il a répandu dans sa composition, avec l'abandon, l'aisance, la verve facile d'une création originale, les souvenirs qui s'offraient les premiers à sa mémoire encore émue.

Ce n'est pas par ce caractère que se distingue le Philoctète de La Harpe. Si cette imitation a pris place dans notre répertoire tragique, la gloire en appartient à Sophocle, plus qu'à son interprète. On peut dire à ceux qui ne connaissent et n'admirent le poëte grec que d'après cette traduction de sa vive parole, et que disait Eschine de Démosthène : « Que serait-ce, si vous l'eussiez entendu lui-même ? »

Un écrivain illustre de ce temps, qui, tout en charmant l'Europe par sa riche et féconde imagination, n'a pas dédaigné les travaux de la critique, et y a porté, avec des connaissances étendues et variées, un goût fin et délicat, un style piquant et spirituel, Walter Scott[1], a exprimé fort ingénieusement l'allure contrainte et gênée de certains traducteurs à la suite de leur modèle. Ils ressemblent, dit-il, à quelqu'un, qui, jaloux d'imiter la démarche d'une autre personne, croirait y parvenir en repassant sur chacune de ses traces, enfonçant lourdement le sol légèrement effleuré par son guide, chancelant involontairement à droite et à gauche, perdant à tout instant, dans de continuels efforts pour conserver son équilibre, la grâce et l'aisance du maintien. Il y aurait de la dureté, de l'injustice même, à faire de cette image une application rigoureuse à l'essai qu'a tenté La Harpe pour nous représenter le libre et facile génie du tragique grec. Et toutefois, il est visible que, tandis qu'il s'applique à rendre les beautés simples et naïves de la poésie de Sophocle, ou même à enfermer dans ses vers les traits heureux de la prose de Fénelon, le soin de la mesure et de la rime qui le trouble dans la poursuite où il s'est engagé, le fait bien souvent tomber dans les faibles et vulgaires remplissages du vocabulaire tragique, dans ces

1. *Vie de Dryden.*

vagues périphrases, ces redondants synonymes, ces liaisons forcées et languissantes, qui sont comme autant de mauvais pas semés sur sa route, et où sa muse semble trébucher. Son style a cette négligence pénible qui atteste non pas la facilité, mais la précipitation du travail; ce sont des pièces de rapport ajustées à la hâte, et dont l'assemblage imparfait affecte désagréablement la vue ; il y manque cette harmonie générale, cette inspiration continue, cette hardiesse d'imitation, que lui-même regrettait de ne pas trouver dans les essais de traduction de L. Racine, et qui donnent au quinzième livre du Télémaque, tout traduit qu'il est de l'antique, un caractère si frappant d'originalité. Pour racheter ce défaut, qui est celui de l'ouvrage entier, ce n'est pas assez peut-être de quelques morceaux d'un tour vif et animé, de quelques vers bien frappés, où l'auteur, ému par un sentiment qui lui était personnel, et auquel il a dû plus d'une heureuse inspiration, a rendu avec énergie, avec chaleur, l'indignation d'une âme blessée par l'injustice.

Mais ce qui, dans le Philoctète français, doit particulièrement attirer notre attention, c'est, à certains égards, l'infidélité de la copie. Je passe sur des fautes de sens, assez graves à la vérité, et pour lesquelles la critique s'est montrée d'autant plus sévère, que La Harpe les avait indiscrètement présentées comme des découvertes philologiques[1]. Je demande uniquement si l'esprit de la pièce originale a été conservé par lui avec exactitude; si, trop conforme dans sa pratique à sa théorie, trop préoccupé de nos habitudes dramatiques, qu'il cherchait si vainement dans les œuvres des Grecs, et qu'en cette circonstance il tenta d'y introduire, il n'a pas voulu donner à cette tragédie une rapidité de mouvement, une élévation de langage, fort étrangères à l'antique simplicité de ce genre de composition; s'il n'a pas méconnu ce que je souhaiterais surtout établir, la différence

1. Voyez les notes de son *Philoctète*, acte I, sc. IV, et celles de Brunck sur les vers 293 et 927 du *Philoctète* grec.

fondamentale de notre poésie dramatique et de celle des Grecs[1].

Ce que les modernes préfèrent à tout, c'est l'effet théâtral. Pour les Grecs, ce qui les touchait davantage, c'était la vérité de l'expression. Cela ne veut pas dire que leurs pièces manquent d'effet, et les nôtres de vérité; mais bien que ces deux mérites sont inégalement répartis dans les deux théâtres, qu'ils étaient plus naturels, et que nous sommes plus frappants. Un exemple fera peut-être mieux comprendre cette diversité de goût et de génie. Tout le monde sent, dans la sculpture antique, et dans les anciennes écoles de la peinture, une naïveté de composition que l'art a perdue en partie. Les personnages qu'ont exprimés le ciseau grec ou le pinceau italien, ne savent pas qu'on les regarde, et ne s'occupent pas des spectateurs. Ceux qu'on nous offre aujourd'hui, dans nos tableaux et dans nos statues, ne sont pas tout à fait si désintéressés; ils posent, ils se dessinent, ils cherchent les regards; à l'ancien abandon des mouvements et des attitudes, à ces groupes qui semblaient formés par quelque rencontre fortuite, a succédé une disposition plus étudiée, plus savante, une intention plus marquée et plus visible. En un mot, la recherche de l'effet dramatique a remplacé dans les arts du dessin, comme au théâtre, celle de la vérité. Sans doute, les Grecs n'étaient pas indifférents aux surprises de l'action et aux émotions qui en résultent; ils portaient, comme nous, aux représentations de la scène, une vive sensibilité, une curiosité active : mais parmi les plaisirs qu'ils y cherchaient, le premier de tous, à ce qu'il semble, était d'assister, dans ces imitations vivantes de la nature, au développement des plus intimes sentiments de l'âme. C'était à les faire sortir de l'asile retiré où ils se cachent,

1. On peut comparer avec l'imitation de La Harpe une traduction en vers, publiée à Paris en 1837, dans laquelle l'auteur, M. E. Pons, ancien élève de l'École normale et professeur de l'Université, s'est proposé de reproduire plus fidèlement les détails et l'esprit du modèle. Les diverses traductions en vers du théâtre de Sophocle, publiées depuis, dont la liste a été donnée plus haut, p. 4, offriront aussi plus d'un sujet de comparaisons utiles.

à les produire au dehors, à les mettre en exercice, que tendait surtout l'artifice de l'intrigue. Ces situations si ingénieusement imaginées avaient pour but principal de provoquer le personnage à l'aveu involontaire, à la confidence indiscrète de sa passion. On pourrait dire d'elles ce qu'Horace a souvent dit du vin, lorsqu'il l'appelle une douce torture qui arrache au cœur ses secrets[1]. Aux révélations inattendues qu'amenaient la disposition de la fable, le rapprochement des personnages, les hasards ou plutôt l'invincible entraînement du dialogue, un vif plaisir de découverte, un profond sentiment de sympathie s'emparaient des spectateurs, ravis de se reconnaître dans cette sincère expression de l'humanité. Ainsi, le drame était avant tout pour les anciens une sorte de miroir moral où ils se plaisaient à contempler leur ressemblance. Il n'avait pas encore perdu ce caractère, lorsque, dans un auditoire romain, d'universels applaudissements accueillaient cette maxime célèbre d'un imitateur de Ménandre, où respire le génie de la tragédie comme de la comédie antique : « Je suis homme; rien d'humain ne peut m'être étranger ; »

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

Le théâtre n'a pas de compositions qui, plus que le *Philoctète* de Sophocle, se distinguent par ce mérite, si apprécié dans tous les temps, mais si particulièrement recherché dans l'antiquité, de montrer l'homme à l'homme. Aucun ouvrage n'a répondu davantage à cette curiosité qui le rend à lui-même le plus intéressant des spectacles, et qui était, pour les Grecs, le principal élément du plaisir dramatique. Les sentiments qui s'y développent sont pris dans notre nature la plus profonde, la plus intime, la plus universelle; ils nous émeuvent, avant tout, comme êtres sensibles. C'est l'instinct invincible qui nous attache à la vie et à la société de nos semblables; ce sont

1. *Od.*, III, XXI, 16; *Epist.*, I, XVIII, 36; *ad Pisones*, 435, etc.

les irrésistibles mouvements de la douleur et de la pitié. On ne peut le lire sans qu'à ces cris de vérité qui s'en échappent et retentissent au fond de l'âme, on ne se sente comme jeté hors de soi, et transporté, par son émotion, sur cette scène pathétique où respirait l'humanité souffrante. Telle, et plus vive encore, fut l'émotion des heureux spectateurs auxquels apparut, pour la première fois, cette merveille de l'art tragique; telle on la trouve dépeinte dans un passage du Télémaque, où Fénelon semble l'avoir traduite, comme il avait traduit le drame lui-même.

« Pendant que Philoctète avait raconté ses aventures, Télémaque, dit-il, était demeuré comme suspendu et immobile; ses yeux étaient attachés sur ce grand homme qui parlait; toutes les passions différentes qui avaient agité Philoctète, Ulysse, Néoptolème, paraissaient tour à tour sur le visage naïf de Télémaque, à mesure qu'elles étaient représentées dans la suite de cette narration. Quelquefois il s'écriait et interrompait Philoctète sans y penser; quelquefois il paraissait rêveur comme un homme qui pense profondément à la suite des affaires. Quand Philoctète dépeignit l'embarras de Néoptolème, qui ne savait point dissimuler, Télémaque parut dans le même embarras; dans ce moment on l'aurait pris pour Néoptolème[1]. »

Mais c'est assez nous arrêter aux sentiments généraux exprimés dans l'œuvre de Sophocle, et qui lui assurent, malgré toutes les révolutions des mœurs et du goût, une durée immortelle; il faut entrer dans l'analyse même de la fable et des caractères où les a placés le poëte; il faut montrer comment, à l'intérêt profond que nous avons cherché à expliquer, se joint celui d'un développement véritablement admirable par sa richesse et sa simplicité.

Nous avons souvent loué, chez les Grecs, cette étonnante fécondité d'imagination, qui, du fonds le plus stérile en apparence, sans événements, sans personnages.

1. *Télémaque*, XVI.

sait tirer le sujet de scènes variées et attachantes. Le *Philoctète* nous offre un nouvel exemple de ce genre de création. Voici, et c'est bien peu de chose, ce que fournissait à Sophocle, pour composer sa tragédie, la tradition poétique[1].

Les Grecs, se rendant à Troie, s'étaient arrêtés dans l'île de Chrysa, disparue depuis sous les flots[2]. Ils devaient, selon la recommandation d'un oracle, y sacrifier à Minerve sur un autel élevé autrefois par Jason, où avait sacrifié Hercule partant pour une expédition semblable, et que, seul des Grecs, connaissait le compagnon de ses travaux, Philoctète. Or, comme Philoctète cherchait cet autel, depuis longtemps abandonné et enseveli sous la terre, il fut mordu d'un serpent préposé à la garde du lieu. L'armée le crut frappé par la colère céleste, et, importunée d'ailleurs de l'odeur de sa plaie et de ses cris, elle se décida, sur le conseil d'Ulysse, à le laisser dans l'île de Lemnos. Il y avait passé dix ans, lorsque les Grecs, instruits par le devin Hélénus, que, sans les flèches d'Hercule, dont Philoctète était possesseur, ils ne pouvaient renverser la ville de Troie, envoyèrent auprès de ce héros malheureux, avec ordre de le ramener au camp, selon Leschès, auteur de la Petite Iliade[3], Diomède, selon d'autres peut-être qu'ont suivis les tragiques, si

1. Voyez Homère, *Iliad.*, II, 716; *Odyss.*, III, 190, et à la suite de l'édition publiée en 1837 par Firmin Didot, dans les *Cyclicorum poetarum fragmenta*, l'analyse des *Chants cypriaques*, et de la *Petite Iliade*, donnée d'après la Chrestomathie de Proclus, par Photius (*Biblioth.*, cod. CCXXXIX). Cf. Pindare et son scoliaste, *Pyth.*, I, 98; Philostrate, *Imag. Philoct.*; Dosiad., *Ara*, etc.

2. Pausan., VIII, 33. Voyez, à ce sujet, la note de Valckenaër, *Diatrib. in Euripid. fragm.*, XI.

3. Aristote, dans sa *Poétique*, c. XXIII, remarquant que certains poëmes, comme les *Chants cypriaques* et la *Petite Iliade*, offrant moins d'unité que l'*Iliade* et l'*Odyssée*, sont, par cela même, plus riches en sujets de tragédie, compte parmi ceux qu'on a empruntés à la *Petite Iliade*, *Philoctète*. Voici du reste, sa liste, qui peut-être n'est pas complète, comme le remarque M. Egger, p. 464 et suivantes de son commentaire : « ... On en trouve beaucoup dans les *Chants cypriaques*, et plus de huit dans la *Petite Iliade*, par exemple *le Jugement des armes*, *Philoctète*, *Néoptolème*, *Eurypyle*, *le Mendiant*, *les Lacedémoniennes*, *la Prise de Troie et le départ*, *Sinon*, *les Troyennes*. »

l'on ne doit pas faire honneur à ceux-ci de cette dramatique addition à la fable reçue, Ulysse lui-même, l'auteur de son infortune [1].

Dans cette dernière circonstance, Sophocle aperçoit à son tour le sujet d'une tragédie; il démêle avec sagacité l'intérêt qui peut naître de cette mission difficile, confiée à l'adresse d'Ulysse. Mais la pièce est tout entière à inventer : il n'a encore que le lieu de la scène, le désert de Lemnos; que les deux personnages principaux, Ulysse et Philoctète. Par quels moyens le roi d'Ithaque, l'ennemi naturel du fils de Pæan, parviendra-t-il à triompher de sa juste haine et à le conduire auprès des Grecs qui l'attendent? c'est ce qui reste à trouver, et, nous le répétons, la pièce entière est là. Il est vraiment curieux de voir comment Sophocle se tire de cette difficulté qu'il s'est imposée, et d'assister, pour ainsi dire, au travail secret de son imagination. Il a compris qu'Ulysse ne peut raisonnablement traiter lui-même avec Philoctète, qui ne l'écouterait point. Il faut lui donner un compagnon qui conduise, sous ses ordres et par ses conseils, une négociation si délicate. Mais qui choisir? sera-ce, comme d'autres l'ont

1. Homère et Pindare se sont exprimés à cet égard en termes généraux et vagues, qui laissaient toute liberté à l'imagination des poëtes. Voici ce qu'on lit au IIe chant, v. 716 et suivants de l'*Iliade :*

« Ceux de Méthone, de Thaumacie, de Mélibée, les habitants des rochers d'Olizone avaient pour chef Philoctète, habile à tirer de l'arc. Ils étaient venus sur sept vaisseaux, montés chacun de cinquante rameurs, eux-mêmes excellents archers. Pour Philoctète, il habitait en ce moment, livré à de cruelles douleurs, l'île divine de Lemnos, où l'avaient abandonné les Grecs, lorsqu'il fut atteint de la venimeuse morsure d'un serpent. Là il vivait dans les souffrances : mais bientôt les Grecs, au rivage de Troie, devaient se ressouvenir du roi Philoctète. »

Pindare n'en dit guère plus dans ce passage de sa première *Pythique*, v. 100 et suivants

« On dit qu'à Lemnos vinrent jadis des héros pareils aux dieux, pour en ramener le fils de Pæan, cet habile archer, que rongeait un affreux ulcère. Il renversa la ville de Priam, il mit fin aux travaux des Grecs, bien que son corps fût sans force, sa marche mal assurée; mais ainsi le voulait le destin. »

Selon le scoliaste de Pindare, un autre poëte lyrique, Bacchylide, avait dans ses dithyrambes touché à la même aventure; mais de quelle manière, précisément? il ne le dit pas.

fait, nous le verrons bientôt, d'après la tradition des poëtes cycliques, l'associé ordinaire de ses hasardeuses entreprises? Diomède, l'ami d'Ulysse, n'aurait pas sur l'esprit de Philoctète plus d'empire qu'Ulysse lui-même [1]. Sera-ce quelque autre chef de l'armée? tous ont pris part à l'abandon de Philoctète, tous ont un droit égal à sa colère, aucun d'eux n'oserait se présenter devant lui. C'est donc une nécessité de renoncer au sujet, s'il ne se trouve, parmi les Grecs, un personnage que Philoctète ne puisse accuser de son malheur, et qui ait même avec lui, pour pénétrer plus facilement dans sa confiance, quelque communauté de ressentiment. Ce personnage, dont le caractère est ainsi donné d'avance par le besoin du sujet, Sophocle l'a bientôt découvert, et l'on ne peut réellement rien imaginer de plus heureux que cette rencontre. Ce sera Néoptolème, nouvellement arrivé au siége de Troie, et traité avec quelque injustice par les Grecs, qui lui ont refusé les armes de son père. Jeune, simple, sans expérience, il se laissera conduire à la prudence d'Ulysse, et sera entre ses mains comme un appât trompeur [2] offert à la crédulité de Philoctète. C'est ainsi, dans la supposition du poëte, qu'ont dû raisonner Ulysse et les Atrides; mais, si sages que soient ces calculs, ils seront cependant déconcertés par quelque chose, que la politique oublie parfois de comprendre dans ses prévisions. Néoptolème est fils de cet Achille qui haïssait comme les portes de l'enfer l'homme capable de déguiser sa pensée [3]; il n'est pas né pour tromper, pour se jouer du malheur; malgré ses engagements, il ne se prêtera qu'avec répugnance aux ruses cruelles du rejeton de Sisyphe, qui, déjà impuissantes contre l'âme implacable de Philoctète, viendront encore échouer contre la candeur, la droiture, la bonté compatissante du jeune héros. Voyez-vous com-

1. Que Sophocle ait ainsi raisonné, c'est ce que rendent évident pour moi les vers 416 et suivants, où Philoctète (on a blâmé cela, mais bien à tort) confond dans les mêmes invectives Diomède avec Ulysse.

2. V. 1008. — 3. Hom., *Iliad.*, I, 312.

ment le poëte, fidèle aux indications de la nature et la suivant pas à pas, arrive par degrés, je ne dirai pas à créer, mais, on le croirait presque, à retrouver l'action qu'il veut transporter sur la scène? Le problème difficile dont il cherchait la solution est désormais résolu. La pièce se noue, en quelque sorte, d'elle-même, par le rapprochement si naturel, le contraste si frappant de ses trois personnages; de l'un viendront toutes les ressources, des deux autres, tous les obstacles; Sophocle n'a plus qu'à les abandonner à eux-mêmes, qu'à les laisser faire, pour ainsi dire, bien sûr que de l'opposition de leurs caractères sortiront toutes seules les situations, et avec elles les accidents divers de la passion, les mouvements du dialogue, l'éloquence et la vérité du langage. Art merveilleux, dont le vrai est à la fois le dernier terme et le point de départ, dont les conceptions sont si conformes à la nature qu'on les confondrait volontiers avec elle! Ici rien de forcé, rien même de fortuit, d'arbitraire : de l'idée première du sujet on voit se développer, par une suite nécessaire d'inévitables conséquences, toute l'ordonnance de l'ouvrage; les beautés même de détail qui y sont répandues avec tant de profusion, ont toutes leur principe et leur cause dans ces lois de l'humanité qui sont les ressorts de l'action, dans cette fatalité nouvelle du caractère et de la passion, que Sophocle substitua, nous l'avons dit bien des fois, et nous devons le répéter, à la fatale influence de la destinée.

Je veux donner un exemple de l'espèce de nécessité qui marque chacune des imaginations de Sophocle; et je le prends dans la première scène, dans celle où s'expose le sujet. C'est peut-être la partie d'un ouvrage dramatique où il est le plus difficile et le plus rare de conserver la vraisemblance. Il faut que la pièce s'explique au spectateur, sans que l'auteur paraisse s'adresser à lui; que les personnages lui fassent connaître ce qu'ils sont, ce qu'ils veulent, où ils se trouvent, et cela, sans rien dire que ne justifie, que n'exige même leur situation. Racine seul, parmi nous, a excellé dans cette partie de l'art, où Sophocle a de même, sur les autres tragiques de la Grèce, une incontestable supériorité. Qu'on ne croie pas que ce soit là un mérite isolé; il tient à la conception même de l'ensemble, dont la netteté, plus ou moins grande, se déclare, au premier abord, par l'embarras ou la facilité de l'exposition. Ce que Boileau a si bien dit, en général, de l'art d'écrire, on peut le dire, à cet égard, de la composition dramatique :

Ce que l'on conçoit bien *s'expose* clairement.

On vient de voir combien il y a d'art et de vérité dans les combinaisons sur lesquelles Sophocle a établi le plan de sa tragédie. On ne s'étonnera pas du naturel parfait qu'il porte dans l'exécution, et en particulier de l'aisance de son début. Ce n'est pas, comme dans tant de pièces, une insipide préface, un avis au lecteur, que le lecteur ne lit pas; c'est le commencement même; dès les premières paroles, l'attention s'éveille avec l'intérêt. Malheur aux spectateurs qui, comptant sur leur intelligence, et voulant s'épargner l'ennui des explications, croiraient prudent de n'arriver qu'à la seconde scène! Sophocle, comme Racine, ne croyait pas qu'il fût du droit public de l'art d'ennuyer dans la première.

Le théâtre représente le rivage de Lemnos; un vaisseau grec y aborde, et l'on sait bientôt quels sont les chefs qui en descendent, et ce qu'ils viennent faire dans cette solitude. Ulysse, après avoir rappelé à Néoptolème le but de leur voyage, l'engage à chercher une caverne où l'on abandonna autrefois Philoctète endormi, et qui, sans doute, sert toujours de retraite au malheureux; il la dépeint telle que ses souvenirs la lui représentent après tant d'années, et sur ses indications précises, Néoptolème l'a bientôt découverte. On comprend pourquoi Ulysse ne se charge pas lui-même de cette recherche : le succès de son dessein serait gravement compromis, s'il était rencontré par Philoctète; et c'est précisément pour l'épier et le séduire, sans en être vu, qu'il a emmené avec lui Néop-

tolème. Celui-ci, sur la demande d'Ulysse, parcourt des yeux l'intérieur de la caverne; Philoctète n'y est point; mais on peut juger, à quelques signes, qu'il l'habite encore et ne l'a quittée que bien récemment. Par quelles images vivantes s'ouvre cette pièce! Qu'on se représente ce rivage désert, avec cet esquif qui vient d'y aborder; Ulysse sur le devant de la scène, dans l'anxiété, dans l'attente, pressant de questions Néoptolème, qui s'avance avec précaution parmi les rochers, et décrit rapidement tout ce qui frappe ses regards. Déjà naissent, dans l'âme du spectateur, les sentiments que l'ouvrage doit exciter en lui; sa curiosité s'attache à une entreprise dont de tels préparatifs lui font comprendre la difficulté, l'importance, et, en même temps, une vive et profonde pitié le touche pour l'infortuné, à la vue duquel le poëte le prépare par la peinture d'un si misérable asile. Son imagination y pénètre, et il contemple, comme Néoptolème, avec compassion et avec effroi, ce lit de feuilles desséchées, cette grossière coupe de bois, ce foyer à moitié éteint, trésors d'un homme infirme et abandonné; enfin, pour achever le tableau par un trait touchant et terrible, ces lambeaux sanglants qui ont essuyé sa plaie, et dont le fils d'Achille se détourne avec une expression subite d'horreur et de dégoût [1].

Ainsi, en quelques vers [2], plus courts que ce commentaire, le poëte nous a déjà fait arriver à l'intérêt et au pathétique. La scène ne s'achèvera pas sans qu'on y voie éclater la diversité de caractères qui doit donner le mouvement à la pièce et en former l'intrigue.

Philoctète ne peut être loin, son mal ne lui permet pas de bien longs voyages. Ulysse, pour n'être pas surpris par son retour, charge un soldat de l'observer; et, resté seul avec Néoptolème, il lui fait part de ses desseins et lui explique comment il doit se conduire avec Philoctète, pour le tromper et lui ravir ses flèches. Ce n'est pas ici,

1. Voyez sur l'art de ce tableau, le *Laocoon* de Lessing, traduit par Wanderbourg, p. 227. — 2. V. 1-39.

comme dans un si grand nombre d'expositions, une confidence faite au spectateur. Néoptolème ignore véritablement et doit ignorer ce qu'on lui confie. C'est un trait de la prudence d'Ulysse, qui, obligé de se servir de lui, et pressentant sa résistance, a attendu, pour s'ouvrir sur ce qu'il médite, le moment même où il faudrait agir, et où il n'y aurait plus à reculer. Néoptolème préférerait à la ruse la persuasion, et même la violence : aussi ne manque-t-il pas de refuser ce qu'on lui demande, et de justifier ainsi la prévoyance d'Ulysse. Mais enfin il cède à ses spécieuses raisons, à l'autorité de son expérience, à son éloquence adroite, insinuante, qui le gagne, par des motifs d'intérêt, à ce que d'abord il rejetait avec indignation. Ulysse, à qui le poëte fait dire, peut-être, selon le scoliaste [1], par allusion à l'influence des orateurs de son temps, que, dans les affaires humaines, la langue fait plus que le bras, le prouve, dès le début de l'entreprise, en se soumettant d'abord son indocile allié.

Telle est cette exposition, qui, à beaucoup d'aisance et de clarté, à une habile préparation de ce qui doit suivre, joint le mérite d'un mouvement animé, d'une expression déjà intéressante. C'est, bien certainement, un des moindres morceaux de l'ouvrage; et cependant, quelle ingénieuse disposition, quelle vérité, quelle vie, quelle éloquence!

Quand Ulysse, surtout chargé du prologue, a quitté la scène, le chœur, selon l'usage, vient l'occuper. Il se compose, à ce qu'il semble, de vieux soldats d'Achille, qui appellent tendrement son fils, mon enfant, et n'en sont pas moins pleins de déférence et de respect pour la sagesse supérieure que ce jeune homme a reçue, pensent-ils, de ses pères, avec le sceptre. Ils le consultent sur la part qu'ils doivent prendre à l'exécution du plan concerté par Ulysse. Ils s'enquièrent curieusement de Philoctète, dont ils admirent la constance autant qu'ils s'affligent, qu'ils s'indignent de ses malheurs. « Ils ne m'étonnent

1 V. 98.

point, dit Néoptolème; j'y vois un effet de la volonté divine : les dieux n'ont pas permis que Philoctète pût lancer contre Troie ses invincibles flèches, avant que le jour de cette ville fût venu [1]. » Cette pieuse réflexion de Néoptolème, si conforme au génie religieux de Sophocle, dément d'avance les blasphèmes que l'excès du désespoir arrachera tout à l'heure au héros de la pièce; elle prépare de loin le merveilleux du dénoûment; elle rattache la tragédie à cet ordre de choses surnaturel, qui agrandissait les tableaux de la scène grecque et en tempérait l'horreur. Philoctète ne nous paraît plus un malheureux, oublié sur la plage de Lemnos par l'indifférence des dieux, mais destiné, réservé par eux à l'accomplissement des décrets du sort. Son importance s'en accroît sans que s'affaiblisse la douloureuse sympathie, déjà éveillée par l'idée de son abandon, de ses misères, de ses souffrances, et qu'après les habiles préparations des premières scènes, son apparition attendue et désirée va porter au plus haut degré.

Quel moment que celui où l'infortuné, qui se traîne, en gémissant, vers l'entrée de la caverne solitaire, y aperçoit tout à coup, ce que depuis tant d'années il n'a point vu, des hommes, ses semblables, ses compatriotes; où son oreille s'enivre avidement des sons de cette voix, de cette langue, qu'il n'espérait plus d'entendre! Pour une telle situation, où disparaît le personnage tragique, le héros, le Grec même, où ne reste que l'être humain, Sophocle a su trouver des paroles d'une vérité d'accent incomparable, qui vont émouvoir la pitié jusqu'au fond des entrailles humaines. Exprimées de la nature, elles se succèdent dans l'ordre même où les font naître, à mesure qu'il s'approche, les remarques, les sentiments de Philoctète. N'est-ce pas, par exemple, une chose bien touchante, et, je le crois, d'une observation profonde, que son premier mouvement soit celui de l'intérêt, presque de la compassion, pour ceux qu'un accident, mal-

1. V. 191-200.

heureux sans doute, a jetés dans son désert, et qu'il ne songe qu'ensuite à ce qu'il y a là d'heureux pour lui ?

« Qui êtes vous donc, étrangers, que la rame a conduits vers cette terre sans ports et sans habitants?... »

« .... Mais ô mon fils, qui t'amène ici? quel besoin? quel dessein? quel vent pour moi favorable [2]?... »

Autant se multiplient et se développent les questions de Philoctète, qui, retrouvant la société des hommes, semble vouloir se dédommager de tant d'années de solitude et de silence; autant se resserrent les réponses de Néoptolème, jouant avec contrainte un rôle qui lui répugne :

« Je suis de l'île de Scyros, j'y retourne; on dit que je suis fils d'Achille : tu sais tout [3]. »

Fénelon, qui traduit ainsi, commente, en quelque sorte, la vérité piquante du contraste, lorsqu'il fait dire à son Philoctète : « Des paroles si courtes ne contentaient pas ma curiosité. »

On ne saurait rien imaginer de plus habilement, de plus naturellement conduit, de plus heureusement retrouvé, que le dialogue qui amène Philoctète au récit de ses malheurs :

« Enfant d'un père qui m'est si cher, d'une terre que j'aime, nourrisson du vieux Lycomède, comment te trouves-tu ici? d'où viens-tu? — Du siége de Troie. — Comment? tu n'étais pas de la première expédition. — Toi donc, en étais-tu? — O mon fils, tu ne connais pas, je le vois bien, celui qui est devant toi. — Pourrais-je le connaître? je ne l'ai jamais vu. — Quoi! mon nom, quoi! mes maux, ces maux qui me consument, tu n'en as rien appris! — Tout ce dont tu me parles m'est inconnu [4]. »

Quelle découverte inattendue et désolante le malheu-

1. V. 220-221. — 2. V. 236-237. — 3. V. 239-241; *Télém.*, XV. — 4. V. 242-253.

reux vient de faire dans sa propre infortune, maintenant oubliée, ignorée de la Grèce! avec quelle orgueilleuse indignation il montre à Néoptolème, dans l'obscur et misérable objet de sa pitié, l'héritier des flèches d'Hercule, le fils de Pæan, Philoctète! que son cœur se soulage en lui racontant la fuite des Grecs pendant son sommeil, l'horreur de son réveil, comment, dans cette île déserte où nul n'aborde volontairement, où l'ont laissé, tout en semblant le plaindre, le peu de voyageurs que le hasard y a poussés pendant tant d'années, il lui a fallu, seul, suffire jusqu'à ce jour à ses maux et à ses besoins! Ses besoins! ils sont d'une nature bien ordinaire. Mais là, précisément, est l'intérêt de la peinture que Sophocle se garde bien d'affaiblir, comme ses traducteurs, par de nobles circonlocutions. Philoctète, je l'ai déjà dit, et j'y insiste, n'est plus qu'un homme, un homme malade, abandonné sans secours à la faim, à la soif, à la rigueur du froid, il ne s'écriera pas :

Aux habitants de l'air je déclarai la guerre ;

il ne parlera pas de *douloureux breuvage*, de *courroux des hivers*, de *pénible industrie* [1]; nul détail ne lui paraîtra d'une vérité trop basse, nul mot d'une propriété trop vulgaire pour ces tristes images, par lesquelles il veut aller au cœur de l'homme qui l'écoute, et qui, comme nous, en sera d'autant plus touché que l'expression en sera plus franche [2]. Ce qu'on trouve exprimé avec non moins d'énergie, dans ce récit admirable, et par le récit tout seul, sans aucun mélange de moralité philosophique, c'est, au sein de l'extrême misère, ce qui la fait supporter, ce qui y accoutume, y attache même, cet amour de la vie, pour elle-même, et quelle qu'elle puisse être, qui faisait

1. Voyez L. Racine et La Harpe.
2. Sur la familiarité de ces détails si franchement exprimés, l'intérêt humain qui s'y attache et la grandeur qu'ils reçoivent du caractère ferme et indomptable de Philoctète, voyez un fort bon passage de de M. V. Faguet, t. I, p. 208 et suivantes de sa traduction de Sophocle.

dire à l'heureux Mécène, acceptant d'avance toutes les disgrâces du sort.

. . . . . Pourvu qu'en somme
Je vive, c'est assez; je suis plus que content [1].

La hardiesse des tragiques grecs à creuser ainsi, dans les infortunes héroïques qu'ils retracent, jusqu'aux affections, jusqu'aux instincts de l'être sensible, est ce qui donne à leurs œuvres un si grand caractère de vérité générale, d'intérêt universel. Mais ils ne sont pas moins habiles à marquer en même temps leurs personnages de traits plus individuels qui en font des acteurs de tragédie. La pensée de Philoctète s'est détournée de ses souffrances physiques, pour s'arrêter à ses douleurs morales, au ressentiment profond de son antique injure, à son irréconciliable haine, à son insatiable soif de vengeance :

« Voilà dix ans, malheureux! que je souffre la faim et tous les maux; que je nourris une plaie qui me devore. O mon fils, les Atrides et Ulysse m'ont mis dans cet état : que les dieux le leur rendent [2]! »

Néoptolème a écouté les plaintes de Philoctète; à son tour, il lui fait les siennes. Je me sers encore des expressions du *Télémaque*, qui explique au mieux le dessin de cette scène. Comme le fils de Pæan, mais moins que lui cependant, le fils d'Achille a des raisons d'en vouloir aux chefs de l'armée grecque; il peut sans ajouter beaucoup à la vérité, se donner pour leur ennemi, et, par ce rapport de situation et de sentiments, gagner la confiance du possesseur des flèches d'Hercule. C'est là-dessus qu'Ulysse a compté, lorsque, malgré leurs démêlés, ou plutôt par cette raison même, il s'est associé ce jeune homme; lorsqu'il l'a autorisé, pour le bien de l'entreprise, en politique qui n'est touché que du succès, à ne le point ménager dans ses discours [3]. Néoptolème usera de la per-

1. Senec., *Epist.* CI; La Font., *Fables*, I, 15. Cf. 16. — 2. V, 311-316. — 3. V. 65 sqq.

mission, mais discrètement toutefois, s'en prenant moins à Ulysse du tort qu'on lui a fait, qu'aux Atrides qui en sont les premiers auteurs [1]. J'ai indiqué plus haut quelques-unes de ces combinaisons. On me pardonnera, le sujet m'y oblige, de les reproduire ici, en les complétant. Je ne puis assez dire combien elles sont ingénieuses, tout ce qu'il y a d'art dans la structure d'une pièce en apparence si simple.

C'est d'une simplicité de ce genre que brillent les premières paroles de Néoptolème. Il ne se doute guère, en les prononçant, du grand effet qu'elles vont produire. « Après la mort d'Achille, dit-il, » et là-dessus Philoctète l'interrompt : « Quoi donc! Achille est mort! » et il ne peut plus rien entendre qu'il n'ait d'abord pleuré le plus grand des Grecs et son ami. Le même effet se renouvelle après le charmant récit, si bien rendu par Fénelon, où Néoptolème raconte, avec une vivacité d'émotion qui le reporte à l'événement et montre en lui un vrai fils d'Achille, l'injustice du traitement qu'il a reçu des Atrides, et qui lui a fait quitter leur armée pour s'en retourner à Scyros. Comme Philoctète s'étonne qu'Ajax le Télamonien n'ait point empêché cette injustice : « Il était mort, reprend Néoptolème. — Et Nestor, le constant adversaire de tous les méchants conseils? — Il pleurait son fils Antiloque, mort avant lui. — Et Patrocle, l'ami d'Achille? — Il était mort aussi! » Quel douloureux refrain! Comme il fait mesurer cruellement à Philoctète le long temps qu'il a passé hors de la société des hommes! Comme il lui rend amer le moment où il la retrouve! Comme il achève d'envenimer la blessure de son âme par le doute désolant de l'avantage de la vertu, de la justice des dieux! Ici il faut encore copier Fénelon, qui en quelques mots a résumé, et comme toujours expliqué, par l'accent de sa parole, les beaux développements de la tragédie de Sophocle :

« Quoi! morts! hélas! que me dis-tu? Ainsi la cruelle guerre moissonne les bons et épargne les méchants!

1. V. 385 sqq.

Ulysse est donc en vie? Thersite l'est aussi sans doute? Voilà ce que font les dieux : et nous les louerions encore! »

Remarquez comme le désespoir de Philoctète tourne au blasphème un mot de Néoptolème [1], auquel il semble que Cicéron ait voulu rendre le sens qu'y attachait le fils d'Achille, lorsque, dans l'éloge funèbre des guerriers morts en combattant contre Antoine, il s'écria : « N'est-ce pas au prix du sang le plus brave que Mars vend la victoire [2]? »

Nous sommes arrivés au dénoûment de cette longue scène qui, à elle seule, est comme un drame. Néoptolème fait mine de vouloir partir : Philoctète le conjure de l'emmener : sa prière, partout citée, est un des chefs-d'œuvre de l'éloquence tragique. C'est qu'elle n'a rien de la harangue d'un orateur, qu'elle est toute en mouvements soudains que suggèrent au malheureux, pressé d'échapper à son exil, sa passion, son danger; en mouvements qui, semble-t-il, ne manqueraient à personne en pareille situation. Chacune des hésitations affectées par Néoptolème est pour Philoctète l'occasion d'un nouvel effort, lui fournit un nouveau moyen. Il s'adresse à tous les sentiments de celui qu'il veut toucher, à sa compassion, à sa générosité, à son amour pour la gloire, à sa religion : il prend tour à tour tous les tons; il conjure, il discute, il caresse, il commande, il menace presque. Tout à l'heure, une sorte de désir désespéré de revoir sa douce patrie, et, s'il en était temps encore, d'embrasser son vieux père, le faisait, malgré sa faiblesse, sa souffrance, bien plus, malgré sa fierté, tomber aux genoux de Néoptolème; ne semble-t-il pas maintenant qu'il se relève noblement pour lui parler des retours cruels dont le sort punit les indifférents, pour lui adresser ces maximes, ordinaire moralité de la tragédie grecque :

« Considère combien la vie de l'homme est pleine de dangers, de chances heureuses et malheureuses. Il faut, hors de l'infor-

1. V. 415 sq. — 2. *Philipp.* XIV, 12.

tune, prévoir qu'on y peut tomber, et tant que dure la prospérité, veiller sur elle, de peur qu'au premier instant elle ne s'échappe et ne disparaisse [1]. »

Citons, par compensation à des remarques générales, qui ont pu paraître rigoureuses, cette chaleureuse imitation de La Harpe [2], à laquelle de grands artistes, et, en dernier lieu, l'illustre Talma, prêtaient autrefois, sur notre scène, un accent si pathétique :

Ah! par les immortels de qui tu tiens le jour,
Par tout ce qui jamais fut cher à ton amour,
Par les mânes d'Achille et l'ombre de ta mère,
Mon fils, je t'en conjure, écoute ma prière.
Ne me laisse pas seul en proie au désespoir,
En proie à tous les maux que tes yeux peuvent voir.
Cher Pyrrhus, tire-moi des lieux où ma misère
M'a longtemps séparé de la nature entière.
C'est te charger, hélas! d'un bien triste fardeau,
Je ne l'ignore pas; l'effort sera plus beau
De m'avoir supporté; toi seul en étais digne;
Et de m'abandonner la honte et trop insigne;
Tu n'en es pas capable : il n'est que les grands cœurs
Qui sentent la pitié que l'on doit aux malheurs,
Qui sentent d'un bienfait le plaisir et la gloire.
Il sera glorieux, si tu daignes m'en croire,
D'avoir pu me sauver de ce fatal séjour.
Jusqu'aux vallons d'OEta le trajet est d'un jour.
Jette-moi dans un coin du vaisseau qui te porte,
A la poupe, à la proue, où tu voudras, n'importe.
Je t'en conjure encore, et j'atteste les dieux :
Le mortel suppliant est sacré devant eux.
Je tombe à tes genoux, ô mon fils, je les presse
D'un effort douloureux qui coûte à ma faiblesse.
Que j'obtienne de toi la fin de mes tourments;
Accorde cette grâce à mes gémissements.
Mène-moi dans l'Eubée, ou bien dans ta patrie;
Le chemin n'est pas long à la rive chérie
Où j'ai reçu le jour, aux bords du Sperchius,
Bords charmants, et pour moi depuis longtemps perdus!
Mène-moi vers Pœan; rends un fils à son père.
Et que je crains, ô ciel! que la Parque sévère

1. V. 601-506. — 2. Act. I, sc. IV.

De ses ans, loin de moi, n'ait terminé le cours!
J'ai fait plus d'une fois demander ses secours;
Mais il est mort sans doute, où ceux de qui le zèle
Lui devait de mon sort porter l'avis fidèle,
A peine en leur pays, ont bien vite oublié
Les serments qu'avait faits leur trompeuse pitié.
Ce n'est plus qu'en toi seul que mon espoir réside;
Sois mon libérateur, ô Pyrrhus, sois mon guide!
Considère le sort des fragiles humains :
Et qui peut un instant compter sur les destins?
Tel repousse aujourd'hui la misère importune,
Qui peut tomber demain dans la même infortune.
Il est beau de prévoir ces retours dangereux,
Et d'être bienfaisant alors qu'on est heureux

Aux instances de Philoctète s'unissent celles du chœur, on peut dire celles des spectateurs eux-mêmes qui ne pardonneraient point à Néoptolème de se laisser si longtemps prier, s'ils n'étaient dans le secret du rôle auquel s'est prêté le fils d'Achille. Il consent enfin, et Philoctète fait éclater une joie bien nouvelle pour lui et dont l'expression n'est pas moins touchante que celle de sa douleur. Mais voici une de ces révolutions morales qui étaient les surprises de ce théâtre. Philoctète ne veut point partir qu'il n'ait salué ce triste asile qu'une longue habitude lui a rendu cher; qu'il n'ait montré à ses sauveurs où et de quoi il a vécu, ce qu'il a eu la force de supporter, et dont maintenant il s'enorgueillit : car, en bien peu d'instants son cœur a fait bien du chemin et en est déjà à ce doux souvenir des maux dont, après Homère [1] et Euripide [2], a parlé Virgile [3], et que, dans un épisode célèbre, a ingénieusement exprimé son traducteur :

Je ne sais quel instinct l'arrête en ce séjour :
A l'abri du danger, son âme encor tremblante
Veut jouir de ces lieux et de son épouvante [4].

Cependant le chœur annonce l'approche d'un des

1. *Odyss.*, XV, 397 sqq. — 2. Macrob., *Sat.*, VII, 2. — 3. *Æn.*, I, 203., — 4. Delille, *l'Imagination*, IV.

soldats commis à la garde du vaisseau, avec un étranger, un marchand. Ce marchand n'est autre qu'un émissaire d'Ulysse, chargé par lui de venir, comme au reste il l'avait annoncé à Néoptolème [1], sous ce déguisement et par un récit menteur, précipiter le départ de Philoctète. L'incident, s'il n'est pas indispensable à l'action, a l'avantage de la compliquer quelque peu, de la varier, d'y rendre plus actif, plus présent, malgré son absence forcée, l'un des principaux personnages qui y concourent, d'y développer ce génie inventif, fécond en stratagèmes, qu'un poëte de l'école homérique devait conserver au héros de l'Odyssée. La scène, qui, par un agrément familier, délasse du pathétique des scènes précédentes, est spituellement conduite. L'envoyé d'Ulysse joue au mieux la comédie qu'on lui a apprise, et Néoptolème, pour qui elle est en grande partie nouvelle, y entre de son côté fort bien. On ne s'étonne pas que Philoctète puisse en être dupe.

« Venant des côtes de Troie, dit à Néoptolème le prétendu marchand, et rencontrant, par hasard, à Lemnos votre vaisseau, j'ai cru devoir vous donner avis d'une chose qui vous intéresse et que vous ignorez sans doute. — Et qu'est-ce donc? — C'est que les Grecs ont dépêché après vous, pour vous ramener, Phœnix et les deux fils de Thésée [2]. »

Remarquons en passant qu'il y a peu de tragédies grecques où Athènes n'occupe sa petite place, au moins dans les détails. C'était une attention des poëtes pour le public athénien qui leur en savait gré. Voilà pourquoi notre marchand associe à Phœnix les fils de Thésée; pourquoi, peut-être, un peu auparavant, il se donnait pour patrie la vineuse Péparèthe, nom commun à une des Cyclades et à une tribu de l'Attique [3].

1. V. 126 sqq. Ce passage ne permet pas d'admettre qu'Ulysse joue lui-même le rôle du marchand, comme l'a avancé, je crois, M. Welcker. L'opinion quelquefois émise que les deux rôles étaient remplis par le même acteur est plus admissible.
2. V. 542 sqq. — 3. Schol. ad v. 548.

« Mais, reprend fort naturellement Néoptolème, comment Ulysse ne s'est-il pas chargé de cette commission? — Ah! c'est que lui-même avait été envoyé, avec Diomède, à la recherche d'un autre guerrier que redemandent aussi les Grecs. — De qui donc? — De.... mais d'abord dites-moi qui est cet homme. — Philoctète. — Ne m'interrogez pas davantage et quittez au plus tôt ces lieux [1]. »

On comprend quels soupçons, quelle curiosité ce dialogue, que je rapporte en substance, excite chez Philoctète. Néoptolème insiste pour que le marchand s'explique, et devant tous; le marchand ne manque pas de s'en défendre, ne voulant point, dit-il, par son indiscrétion, se compromettre auprès de l'armée des Grecs, avec laquelle il est en relation d'affaires. Il cède pourtant, et finit par déclarer que le devin Hélénus, tombé au pouvoir des assiégeants, leur ayant fait connaître que sans Philoctète ils ne pourraient venir à bout de Troie, Ulysse s'est engagé, sur sa tête, à s'en rendre maître, soit de gré, soit de force.

A cette insolente promesse, dont Ulysse n'a pas voulu qu'on ménageât les termes, éclate avec violence l'indignation de Philoctète. « J'écouterais plus volontiers, s'écrie-t-il, l'odieuse vipère qui m'a blessé [2].... Il me persuaderait tout aussi bien de revenir des enfers, comme son père Sisyphe [3].... » allusion injurieuse à ce qu'on racontait de la naissance illégitime d'Ulysse, et de la ruse au moyen de laquelle le fourbe illustre qu'on lui donnait pour père avait trompé jusqu'au roi des morts [4]. « Je ne sais de quoi vous voulez parler [5], » dit en prenant congé l'homme d'Ulysse avec une circonspection qui est de sa situation personnelle autant que de son rôle, et devait dérider les spectateurs. C'est un exemple de plus, que je n'ai pas voulu omettre, de l'aisance familière permise à cette tragédie homérique [6], qui mèle quelquefois le sourire avec les larmes.

Revenons à Philoctète. Bien rassuré contre les efforts

1. V. 568 sqq. — 2. V. 631 sq. — 3. V. 624 sq. — 4. Schol. ad v. 416, 624. — 5. V. 626. — 6. Hom., *Iliad.*, VI, 484.

de l'éloquence d'Ulysse, il ne l'est pas autant contre ce que pourra tenter son esprit de ruse et de violence Il témoigne, Ulysse l'avait prévu, la plus grande impatience de partir, même sans attendre le vent favorable, comme voudrait ou feint de le vouloir Néoptolème. Il ne lui faut qu'un instant pour prendre quelques plantes propres a calmer ses douleurs, pour rassembler les armes précieuses que lui a léguées Hercule, et que Néoptolème demande à voir, à toucher, à adorer, avec une discrétion et une piété qui achèvent de le charmer. Il regagne sa caverne, appuyé sur le fils d'Achille, tandis que le chœur repasse l'histoire de ses longues épreuves près de finir, dans des strophes touchantes, non sans y mêler à l'essor lyrique de sa pensée, l'intelligence dramatique de la situation.

> Actoris partes chorus officium que virile
> Defendat[1].

De même que tout à l'heure[2] Néoptolème disait en termes équivoques, dont l'intention échappait à Philoctète : « Que les dieux nous conduisent heureusement, hors de cette terre, où nous voulons aller ! » le chœur parle maintenant, comme si Philoctète pouvait l'entendre, du prochain retour de ce héros, si longtemps exilé, dans sa patrie.

Il semble que la tragédie soit arrivée à son dénoûment. Elle va seulement se nouer par un incident bien naturel et bien simple, mais fécond en péripéties, le retour d'une de ces terribles crises auxquelles, depuis sa blessure, Philoctète est sujet. Néoptolème n'assistera pas impunément à un tel spectacle; il rougira de tromper un homme si malheureux et compromettra par sa franchise l'entreprise, si habilement concertée et jusqu'ici si heureusement conduite, d'Ulysse.

Cette révolution théâtrale se prépare dans une assez longue scène, dont une distribution moderne de la pièce a

Hor., *ad Pison.*, 194. — 2. V. 528 sq. Cf. 780 sq.

longtemps fait un troisième acte, par trop court. On a dit[1], pour excuser ce défaut de proportion, que les anciens se souciaient peu de l'égale longueur des actes; ou bien encore[2] que le jeu muet par lequel devaient s'exprimer les souffrances de Philoctète, rendait égal à la représentation ce qui ne l'est point à la lecture. Ce sont là des apologies insuffisantes, mais d'ailleurs inutiles, puisqu'il est reconnu maintenant que cette tragédie, non plus que les autres du théâtre grec, n'était point divisée par actes.

Acte ou scène, ce passage a été l'objet d'une critique plus sérieuse et qui date de loin, des ouvrages philosophiques de Cicéron[3], ou pour mieux dire des traités de philosophie grecque auxquels il l'avait empruntée. Est-il vrai, comme il le prétend ou le fait dire aux interlocuteurs de ses dialogues, que Sophocle et les autres tragiques grecs amollissent les âmes par la représentation de personnages atteints de douleurs corporelles et qui se lamentent? J'ai déjà dit ce que je pensais de cette allégation au sujet du *Prométhée* et de l'*Hercule mourant*[4] mis en cause avec le *Philoctète*. Sans doute ces poëtes n'ont pas craint d'exposer quelquefois sur la scène les maux du corps, d'y faire entendre le langage de la nature souffrante; mais jamais avec l'intention d'arriver par là à un pathétique vulgaire, dont l'art ne s'accommoderait pas mieux que la morale. Bien au contraire, la douleur physique n'est jamais chez eux que l'accessoire d'une douleur plus noble, et dans l'une comme dans l'autre, ils ne voient qu'une occasion de mettre à l'épreuve et en lumière la fermeté de l'âme qui y résiste. Mais comment rendre sensible la résistance sans montrer aussi l'attaque? Comment le héros paraîtra-t-il supérieur à la souffrance, si l'on ne voit pas qu'il souffre? Philoctète souffre, car il est homme, et ce sont des hommes, et non pas des gladiateurs

1. Brumoy. *Théâtre des Grecs.* — 2 Lessing, *Laocoon;* Herder, *Kritische wälder*, part. I, p. 65 sqq., t. IV, œuvres complètes. — 3. *Tuscul.*, II, 7; *De fin.*, II, 29.—4. Voyez t. I, p. 80; 262 sqq; II, 81 sqq.

du stoïcisme, que peint la tragédie : mais certes il n'a point de faiblesse; il s'en faut bien. On a pu disputer quant à l'expression plus ou moins vive de ses douleurs. S'expliquaient-elles sur la scène antique par ces cris dont a parlé Cicéron, et que sans doute il avait entendus? ou bien ne faisaient-elles que se trahir par des mouvements plus contenus, comme dans les œuvres de la statuaire? Winckelmann[1], Lessing, Herder[2], qui ont porté dans l'étude comparée des moyens propres aux différents arts une finesse de jugement poussée quelquefois jusqu'à la subtilité, et qui, entre autres objets d'ingénieux parallèles, se sont beaucoup occupés du *Philoctète*, ne s'accordent pas et ne peuvent guère s'accorder, faute de documents positifs, sur ces questions. Mais ils sont unanimes à dire que ce qui domine chez le personnage de Sophocle, c'est, parmi les témoignages involontaires, de quelque nature qu'ils soient d'ailleurs, qui font connaître l'excès de ses douleurs, son invincible constance. Et, en effet, le poëte nous le montre qui, marchant à la suite de Néoptolème vers le vaisseau qui doit l'emmener, cache avec soin les premières atteintes de son mal, fait effort pour retenir ou expliquer les exclamations, les gémissements qu'il lui arrache, retarde le plus qu'il peut le moment fatal où il lui faudra céder enfin à sa violence. Ce moment venu, au milieu même d'intolérables tourments qui lui font souhaiter et demander la mort, échappant par intervalles et aux angoisses de ses sens et au trouble de son esprit, il retrouve la force de s'occuper du grand intérêt qui le touche. Il explique à Néoptolème la nature de ces accès étranges qui ne sont point de longue durée, et se terminent par un profond assoupissement; il lui confie son arc et ses flèches, lui recommandant de les défendre contre ses ennemis, s'ils tentaient, par quelque moyen que ce soit, de s'en emparer pendant son sommeil; il le conjure de ne le point abandonner, et obtient de lui de

1. *Hist. de l'art.* — 2. Ouvrages déjà cités. Cf. W. Schlegel, *Cours de litt. dramat.*, leç. IV.

nouveaux gages de sa fidélité, avec une délicatesse qui montre assez combien, même en ce moment, son âme est maîtresse d'elle-même.

Je ne voudrais pas, mon fils, t'engager par un serment[1]. »

Mot noble et touchant, que La Harpe a bien peu compris quand il l'a traduit par ce vers :

Qu'un serment solennel m'en donne l'assurance[2]!

C'est quand il a ainsi pourvu, autant qu'il est en lui, à tout ce que réclame sa situation, que Philoctète s'abandonne enfin au mal qui le tourmente et trouble sa raison en même temps qu'il terrasse son corps, dernier trait de ce terrible et admirable tableau :

« Ta main, en signe de ta foi. — La voici: je resterai. — Ici, ici. — Que dis-tu? — Là-haut. — Quel égarement! Que cherchent au ciel tes regards? — Laisse, laisse-moi. — Comment? — Laisse-moi, te dis-je. — Je ne te quitterai point. — Je meurs, si tu me touches. — Eh bien, je ne te touche plus. Reviens à toi. — O terre! reçois un mourant qui ne peut plus se relever[3]. »

Là-dessus, comme nous le font connaître les paroles de Néoptolème, sa tête se renverse, son corps se couvre de sueur, un sang noir coule de sa plaie. Le chœur appelle sur le malheureux qui commence à s'assoupir les faveurs bienfaisantes du sommeil; mais en même temps il conseille, en termes d'une discrétion parfois obscure, de profiter de l'occasion, soit pour enlever ses traits, soit pour l'enlever lui-même, ce qui serait si facile. Le fils d'Achille répond à peine; on devine ses irrésolutions et combien il lui en coûte de trahir plus longtemps tant de malheur et tant de confiance.

C'est bien pis quand Philoctète s'éveille, plein de surprise et de joie de retrouver à ses côtés ses sauveurs, lorsqu'il se prépare à les suivre, lorsqu'arrive le moment,

1. V. 811. — 2. Acte I, sc. IV. — 3. V. 813-821.

moment d'une cruelle alternative, ou de consommer une ruse odieuse, ou de sacrifier les intérêts de la Grèce en la révélant. L'embarras toujours croissant du jeune homme s'exprime par des paroles dont Philoctète s'alarme de plus en plus, jusqu'à ce qu'elles amènent cet aveu longtemps retardé, mais qui ne peut l'être davantage : « Il faut que vous me suiviez au siége de Troie, près des Grecs et des Atrides[1]. » Quel coup imprévu pour Philoctète! Il se récrie, et d'abord redemande ses armes, retenues, pour ne pas tout perdre, par Néoptolème. Il les réclame, avec toute l'éloquence du désespoir, par des paroles qu'on ne peut louer qu'en les citant, et qu'on ne peut citer sans copier encore l'admirable résumé qu'en a donné Fénelon.

« Ah! qu'as-tu dit, mon fils? Rends-moi cet arc; je suis trahi! Ne m'arrache pas la vie. Hélas! il ne répond rien; il me regarde tranquillement; rien ne le touche. O rivages! ô promontoires de cette île! ô bêtes farouches! ô rochers escarpés! c'est à vous que je me plains; car je n'ai que vous à qui je puisse me plaindre; vous êtes accoutumés à mes gémissements. Faut-il que je sois trahi par le fils d'Achille! il m'enlève l'arc sacré d'Hercule: il veut me traîner dans le camp des Grecs pour triompher de moi; il ne voit pas que c'est triompher d'un mort, d'une ombre, d'une image vaine. Oh! s'il m'eût attaqué dans ma force!... mais, encore à présent, ce n'est que par surprise. Que ferai-je? Rends, mon fils, rends: sois semblable à ton père, semblable à toi-même. Que dis-tu?... tu ne dis rien! O rocher sauvage! je reviens à toi, nu, misérable, abandonné, sans nourriture; je mourrai seul dans cet antre: n'ayant plus mon arc pour tuer les bêtes, les bêtes me dévoreront; n'importe. Mais, mon fils, tu ne parais pas méchant; quelque conseil te pousse: rends-moi mes armes; va-t'en[2]. »

Dans cette vive esquisse des mouvements, des expressions du grec, je ne regrette qu'un trait, moins frappant, il est vrai, pour nous que pour les anciens, qui attribuaient, en certaines circonstances, aux imprécations, une part de cette puissance fatale, ressort de leur tragédie.

1. V. 915. — 2. Soph., *Phil.*, 927-973; Fénel., *Télém.*, XV.

« Voilà donc ce que je devrai à ce jeune homme, qui semblait ignorer le mal! Ah! j'hésite à te maudire, avant d'apprendre de toi si tu changes de sentiment: autrement, puisses-tu périr[1]! »

Néoptolème est ébranlé; il va céder, quand tout à coup arrive Ulysse, fort à propos, mais non par hasard: il n'y a point de hasard dans les tragédies de Sophocle; il y a, je l'ai déjà dit, cette espèce de nécessité qui préside aux coups de théâtre de toute pièce bien faite. Ulysse est, sans se montrer beaucoup, le personnage le plus occupé de cette action qu'il dirige et surveille, prêt à y intervenir aussitôt qu'il sera nécessaire, comme maintenant. Ulysse ne prétend pas à la sympathie qu'obtiennent de nous le malheur, la constance, la fierté, le caractère énergique et tendre de Philoctète, la générosité et la candeur de Néoptolème; mais il se montre auprès d'eux sans désavantage, grâce à l'infatigable dévouement, au courage d'esprit qui, dans un grand intérêt public, le font marcher au succès, sans se détourner un instant de son but, bravant pour y atteindre, non-seulement les difficultés et les périls, mais, ce qui est plus difficile, ses propres scrupules, l'opinion des hommes, les marques de leur colère et de leur mépris. Ulysse a aussi sa grandeur et sa beauté[2], et quand, dans la scène qui nous occupe, il paraît entre Philoctète irrité et Néoptolème confus et rougissant, avec son sang-froid, sa patience, sa fermeté, le ton d'autorité d'un homme qui parle pour tout un peuple et au nom des dieux, il forme, avec les personnages auxquels l'associe le poëte, un des plus beaux groupes qu'ait jamais produits l'art tragique.

Sophocle a su lui conserver cette science des passions humaines, cet art de les manier, que lui attribuaient les traditions de l'épopée, et qui font de lui le grand orateur des temps héroïques. Il n'essaye pas inutilement de la persuasion avec Philoctète; il le prend tout d'abord, sans ménagement, sur le ton du commandement et de la

1. V. 960-962. — 2. Voyez plus haut, p 11 sq.

menace. Philoctète viendra, dit-il, recueillir à Troie l'honneur que les dieux lui réservent; il viendra volontairement, s'il n'aime mieux qu'on l'y contraigne; et quand le malheureux, hors de lui, s'écrie qu'il va s'affranchir de cette tyrannie, en se brisant la tête contre les rochers de son île, Ulysse n'hésite pas à le faire saisir, et puis écoute sans s'émouvoir tout ce qu'une situation si violente lui inspire d'éloquentes invectives, sachant bien que cet emportement doit avoir son cours, et comptant sur son épuisement pour faire entendre avec plus d'avantage les conseils de la raison. Alors il a recours à un moyen qui lui a déjà réussi auprès de Néoptolème. Il cherche à toucher le cœur de Philoctète par le désir de la gloire; à exciter son émulation et sa jalousie en lui montrant cette gloire, son partage s'il l'eût voulu, qui va passer à d'autres, et à ses plus mortels ennemis :

« Qu'on le laisse libre et qu'il demeure ici, puisqu'il le veut! Avec ce que nous emportons, nous pouvons nous passer de vous. N'avons-nous pas d'ailleurs Teucer, cet habile archer? et moi-même, ne vous vaudrai-je pas pour courber cet arc et diriger ces flèches. Quel besoin a-t-on donc de vous. Adieu, vivez content à Lemnos, et nous, partons au plus vite. Bientôt ces nobles armes m'auront procuré une gloire qui devait être à vous. »

« Que faire? hélas! dit Philoctète. Quoi, tu oserais te montrer, paré de mes armes, aux yeux des Grecs! — Je n'écoute plus rien[1], » reprend Ulysse, qui le laissant à ses pensées et aux conseils de la solitude, entraîne Néoptolème en vain rappelé par Philoctète. Il emmènerait même les soldats du fils d'Achille, si celui-ci, ému de pitié, ne leur commandait, au risque d'en être blâmé comme d'une faiblesse, de rester auprès du malheureux, pour le consoler, quelques instants encore, de leur présence, et, s'il était possible, pour le conseiller et le persuader.

Ils s'y emploient avec zèle, mais sans rien gagner sur l'esprit de Philoctète. En vain on lui a ravi son arc, le

1. V. 1054-1065.

soutien de sa vie; il aime mieux périr seul dans son île, consumé par la faim, déchiré par les bêtes sauvages, que de suivre Ulysse auprès des Atrides. Son désespoir, que Fénelon compare à la fureur d'une lionne privée de ses petits et remplissant les forêts de ses rugissements, les combats que livrent à son inflexible résolution les instincts de la nature dans « un cœur agité comme les flots de la mer, » dit éloquemment Brumoy, tous ces mouvements tumultueux animent une suite de strophes qui ne sont pas sans analogie avec les stances autrefois d'usage dans les entr'actes de nos tragédies. Ce ne sont ici que véhémentes apostrophes à cet antre, séjour de douleur, qu'il ne doit plus quitter, aux oiseaux de proie, aux animaux carnassiers, qui ne fuiront plus sa main désarmée, à l'arc même, que son amour anime, auquel il prête le regret des mains généreuses qui le portaient autrefois, l'horreur des mains perfides dans lesquelles il est tombé; figure d'une hardiesse mal à propos corrigée dans le *Télémaque*, où ce sentiment est transporté à Hercule lui-même. Mais que parlé-je ici de figures et d'apostrophes? Les termes de la rhétorique vont mal à l'expression si profondément naturelle de cette âme en détresse, réduite à se rejeter vers les muets confidents qui seuls lui restent. Et cependant, cette société humaine, qui a autrefois abandonné Philoctète, et à laquelle il renonce maintenant, lui est encore bien chère. Quand, fatigué des exhortations du chœur, il le renvoie, avec quel accent suppliant il le retient aussitôt! comme il prolonge ce triste et dernier commerce qu'il doit avoir avec ses semblables! On sent qu'il est bien près de se laisser vaincre, et que c'est par un effort désespéré que, rompant tout à coup l'entretien, il s'enferme dans son antre, comme dans son tombeau.

Cependant un nouveau changement s'est opéré. La réflexion qui n'a rien pu sur le cœur de Philoctète, a tout à fait changé celui de Néoptolème. Il revient décidé à restituer ce qu'il ne doit qu'à une surprise peu généreuse. Mais il revient suivi d'Ulysse qui, dans une scène très-vive, s'épuise en vains efforts pour la faire renoncer à ce

dessein. Ulysse va jusqu'à adresser au fils d'Achille des menaces qu'il ne soutient pas, il est vrai, autant que l'exigerait le point d'honneur moderne, qu'il se hâte, au contraire, de retirer, lorsqu'il n'en espère plus rien, avec une prudence tout homérique :

Je sais, je sais quelqu'un, qui t'en empêchera. — Qui donc m'en empêcherait? parle. — Tous les Grecs et moi avec eux[1].»
. . . . « Ce n'est plus aux Troyens, c'est à toi que nous aurons affaire. — Comme on voudra. — Tu vois ma main sur la garde de mon épée. — Et la mienne de même ; elle ne se fera point attendre. — Poursuis donc, j'y consens; mais toute l'armée le saura de moi, et elle te punira. — C'est agir sagement: fais toujours de même et tu te garderas probablement de tout malheur[2]. »

Brumoy suppose généreusement que ces dernières paroles sont adressées à Ulysse, lorsqu'il n'est plus à portée de les entendre. Mais il n'est pas évident qu'il quitte maintenant la scène pour y reparaître quelques moments après, et doubler ainsi le coup de théâtre dont il a été question plus haut. Ulysse, sans être timide, ne met pas son courage à courir des dangers inutiles; il sait même au besoin se résigner à de fâcheuses apparences, à d'offensantes interprétations. Il peut entendre bien des choses, sans que le spectateur, qui en sourit, lui en sache mauvais gré, et s'en étonne le moins du monde.

J'ai déjà dit qu'il entrait dans le dessein de l'auteur du *Télémaque*, d'ennoblir le personnage d'Ulysse. Aussi lui a-t-il fait honneur de cette restitution à laquelle il s'oppose, au contraire, chez Sophocle, jusqu'au dernier instant. Sa persévérance est bien près de lui être funeste; car le premier usage que veuille faire Philoctète des armes qu'on lui a rendues, c'est d'en percer son ennemi. Néoptolème l'arrête, et, usant du droit qu'il vient d'acquérir de lui parler avec franchise, il le blâme de ces emportements farouches qui lui font repousser, comme des marques d'inimitié, les conseils de la bienveillance; il l'accuse de se rendre, par son obstination, l'auteur de son infortune; il lui redit les oracles qui l'appellent au camp des Grecs, pour y guérir et renverser Troie; il le prie, il le presse au nom de son intérêt et de sa gloire. De telles instances mettent à une pénible et dangereuse épreuve la constance de Philoctète, qui céderait volontiers à Néoptolème, mais ne peut céder aux Atrides et à Ulysse, et persiste dans ses refus. Bien plus, changeant de rôle, c'est lui qui, à son tour, blâme le fils d'Achille d'oublier ses affronts, de servir des ingrats: qu'il se retire plutôt à Scyros, comme il le disait, qu'il y emmène Philoctète, à qui il l'a promis; avec les flèches d'Hercule, tous deux braveront le vain courroux des Grecs.

1. V. 1240-1242. — 2. V. 1252-1259.

J'admire comme reviennent ici ces flèches d'Hercule, dont il n'a cessé d'être question dans cette pièce, pour servir de transition à l'intervention merveilleuse qui tranche enfin un nœud que l'opiniâtreté de Philoctète, l'impuissance d'Ulysse, la faiblesse de Néoptolème séduit par celui-là même qu'il voulait séduire, ont rendu insoluble. Les armes d'Hercule ne doivent pas être tournées contre les Grecs; elles doivent leur soumettre une seconde fois la ville de Troie. Hercule lui-même vient intimer à son ami, ravi de le revoir, et soumis à sa voix chère et révérée[1], la volonté de Jupiter et du destin: dénoûment qui, sans sortir de l'action elle-même, nous l'avons déjà remarqué[2], est dans les convenances du sujet, dans les habitudes de la tragédie antique, plein de grandeur, de majesté, de sérénité religieuse, et auquel Horace semble avoir pensé lorsqu'il a dit :

> Nec deus intersit, insi digma vindice nodus
> Inciderit[3].

Telle est cette tragédie que des mérites singuliers pla-

1. C'est ainsi, selon la remarque de M. V. Faguet (t. I, p. 225 de sa traduction de Sophocle), qu'au XVIe chant de l'*Iliade*, la voix seule de Patrocle peut vaincre enfin le ressentiment d'Achille, jusque-là inflexible.
2. Voyez plus haut, p. 13.
3. *Ad Pison.*, v, 191. M. E. Roux, dans sa dissertation déjà citée, *Du*

dessein. Ulysse va jusqu'à adresser au fils d'Achille des menaces qu'il ne soutient pas, il est vrai, autant que l'exigerait le point d'honneur moderne, qu'il se hâte, au contraire, de retirer, lorsqu'il n'en espère plus rien, avec une prudence tout homérique :

Je sais, je sais quelqu'un, qui t'en empêchera. — Qui donc m'en empêcherait? parle. — Tous les Grecs et moi avec eux[1]. »
. . . . « Ce n'est plus aux Troyens, c'est à toi que nous aurons affaire. — Comme on voudra. — Tu vois ma main sur la garde de mon épée. — Et la mienne de même; elle ne se fera point attendre. — Poursuis donc, j'y consens; mais toute l'armée le saura de moi, et elle te punira. — C'est agir sagement: fais toujours de même et tu te garderas probablement de tout malheur[2]. »

Brumoy suppose généreusement que ces dernières paroles sont adressées à Ulysse, lorsqu'il n'est plus à portée de les entendre. Mais il n'est pas évident qu'il quitte maintenant la scène pour y reparaître quelques moments après, et doubler ainsi le coup de théâtre dont il a été question plus haut. Ulysse, sans être timide, ne met pas son courage à courir des dangers inutiles; il sait même au besoin se résigner à de fâcheuses apparences, à d'offensantes interprétations. Il peut entendre bien des choses, sans que le spectateur, qui en sourit, lui en sache mauvais gré, et s'en étonne le moins du monde.

J'ai déjà dit qu'il entrait dans le dessein de l'auteur du *Télémaque*, d'ennoblir le personnage d'Ulysse. Aussi lui a-t-il fait honneur de cette restitution à laquelle il s'oppose, au contraire, chez Sophocle, jusqu'au dernier instant. Sa persévérance est bien près de lui être funeste; car le premier usage que veuille faire Philoctète des armes qu'on lui a rendues, c'est d'en percer son ennemi. Néoptolème l'arrête, et, usant du droit qu'il vient d'acquérir de lui parler avec franchise, il le blâme de ces emportements farouches qui lui font repousser, comme des marques d'inimitié, les conseils de la bienveillance; il l'accuse de se rendre, par son obstination, l'auteur de son infortune; il lui redit les oracles qui l'appellent au camp des Grecs, pour y guérir et renverser Troie; il le prie, il le presse au nom de son intérêt et de sa gloire. De telles instances mettent à une pénible et dangereuse épreuve la constance de Philoctète, qui céderait volontiers à Néoptolème, mais ne peut céder aux Atrides et à Ulysse, et persiste dans ses refus. Bien plus, changeant de rôle, c'est lui qui, à son tour, blâme le fils d'Achille d'oublier ses affronts, de servir des ingrats: qu'il se retire plutôt à Scyros, comme il le disait, qu'il y emmène Philoctète, à qui il l'a promis; avec les flèches d'Hercule, tous deux braveront le vain courroux des Grecs.

1. V. 1240-1242. — 2. V. 1252-1259.

J'admire comme reviennent ici ces flèches d'Hercule, dont il n'a cessé d'être question dans cette pièce, pour servir de transition à l'intervention merveilleuse qui tranche enfin un nœud que l'opiniâtreté de Philoctète, l'impuissance d'Ulysse, la faiblesse de Néoptolème séduit par celui-là même qu'il voulait séduire, ont rendu insoluble. Les armes d'Hercule ne doivent pas être tournées contre les Grecs; elles doivent leur soumettre une seconde fois la ville de Troie. Hercule lui-même vient intimer à son ami, ravi de le revoir, et soumis à sa voix chère et révérée[1], la volonté de Jupiter et du destin: dénoûment qui, sans sortir de l'action elle-même, nous l'avons déjà remarqué[2], est dans les convenances du sujet, dans les habitudes de la tragédie antique, plein de grandeur, de majesté, de sérénité religieuse, et auquel Horace semble avoir pensé lorsqu'il a dit :

Nec deus intersit, insi digma vindice nodus
Inciderit[3].

Telle est cette tragédie que des mérites singuliers pla-

1. C'est ainsi, selon la remarque de M. V. Faguet (t. I, p. 225 de sa traduction de Sophocle), qu'au XVIe chant de l'*Iliade*, la voix seule de Patrocle peut vaincre enfin le ressentiment d'Achille, jusque-là inflexible.
2. Voyez plus haut, p. 13.
3. *Ad Pison.*, v, 191. M. E. Roux, dans sa dissertation déjà citée, *Du*

cent au premier rang des productions du théâtre, non-seulement chez les Grecs, mais par tout pays. C'est une merveille de l'art qu'une pièce où, avec trois personnages, par leur opposition, par les incidents qui en résultent, l'intérêt se soutient et s'accroît sans cesse; où des situations que varie le libre développement des caractères, servent de cadre à l'expression la plus naïve et la plus profonde des sentiments les plus généraux de la nature humaine. Frappé de cette féconde mise en œuvre d'une matière qui semble stérile, Joseph Scaliger plaçait presque au-dessus de Virgile, adoré par son père, l'auteur du *Philoctète*[1]. Il faut blâmer Brumoy, qui l'a traduit et analysé avec assez d'intelligence, d'avoir presque demandé grâce au goût moderne pour une simplicité, un naturel qui sont, ou doivent être de tous les temps. La Harpe a montré surabondamment tout ce qu'il y a de timide, de faux, et même de ridiculement étrange dans cette conclusion:

« A suivre le goût de l'antiquité, on ne peut reprocher à cette tragédie aucun défaut considérable...; à en juger par rapport à nous, le trop de simplicité, et le spectacle dominant d'un homme aussi tristement malheureux que Philoctète, ne peuvent nous faire un plaisir aussi vif que les malheurs plus variés et plus brillants de Nicomède dans Corneille. »

Ce sentiment de Brumoy était d'ailleurs assez général au XVIIIe siècle. La Harpe l'avait peut-être déjà contredit en critique et en poëte, ce qui fait grand honneur à son goût et à son talent, lorsque Métastase écrivait encore:

merveilleux dans la tragédie grecque, Paris, 1846, p. 184 et suivantes, n'admet pas la nécessité de ce dénoûment; il regrette, en termes spirituels, que Sophocle n'ait pas préféré faire céder son héros à la seule persuasion; il ne regrette pas moins que La Harpe n'ait pas corrigé Sophocle de cette manière. On verra plus loin que le dénoûment proposé était celui d'Euripide, dont Sophocle, sans doute par de bonnes raisons, a jugé à propos de s'écarter, et auquel est revenu assez imprudemment Chateaubrun.

1. «.... fere Virgilium superat. *Philoctetes* quam divina tragœdia! tam sterile argumentum adeo bene amplificatur!» *Scaligerana secunda.*

« On doit admirer dans cette tragédie l'artifice de l'auteur, qui d'une action très-simple a su faire naître des péripéties, des situations pleines d'intérêt. Le caractère de Néoptolème est incomparable. Mais toutes ces beautés ne rendent pas tolérable le personnage de Philoctète, qui étale, dans tout le cours de la pièce, le pus, les immondes enveloppes de sa plaie infecte, qui se fatigue sans relâche à la décrire, qui assourdit le théâtre de gémissements et de cris, dans les accès redoublés de ses douleurs[1]. »

Si l'on ne s'attend pas, en un pareil sujet, à ce nom de Nicomède qu'il a rappelé si mal à propos à Brumoy, on ne s'attend guère davantage à celui d'Alcibiade, qu'y a mêlé l'auteur d'un savant mémoire sur la chronologie des pièces grecques et sur leurs rapports avec les événements contemporains[2]. Le *Philoctète* ayant été donné[3] sous l'archonte Glaucippe, c'est-à-dire la troisième année de la XCIIe olympiade, il y a vu, sur ce seul indice, une allusion aux négociations qui commencèrent, cette année même, pour le rappel d'Alcibiade.

Sa conjecture, qu'on a quelquefois jugée un peu gratuite, a été reprise de nos jours par plus d'un savant critique[4], et il est certain qu'elle reçoit quelque vraisemblance des circonstances où se trouvait Athènes à l'époque de la représentation du *Philoctète*, quand après les désastres de l'expédition de Sicile, au milieu des dangers du dehors et des troubles intérieurs, tous les regards se tournaient vers Alcibiade, travaillant déjà dans son exil au salut de la patrie. Il n'y a pas jusqu'à ces paroles dernières d'Hercule remontant aux cieux, que nous avons eu occasion de

1. Voyez dans ses *OEuvres posthumes* publiées à Vienne en 1795, t. I, p. 1 et suivantes, ses *Observations* sur les tragédies grecques, et en particulier, p. 28, sur le *Philoctète* de Sophocle.

2. M. Lebeau jeune, *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. XXXV. —

3. Argum. græc. Cf. Clinton, *Fast hellénic.*, p. 85.

4. Ad. Schœll, dans son livre sur *Sophocle*, Francfort, 1842; M. Ch. Lenormant, dans un article du *Correspondant*, livraison du 25 juillet 1855, où il a traité savamment et ingénieusement *du Philoctète de Sophocle*. Voyez particulièrement les pages 594 et suivantes sur l'intérêt religieux et national de la fable de Philoctète et de la tragédie de Sophocle, pour les Athéniens.

citer ailleurs[1], cette éloquente recommandation du respect des dieux, de la piété, si convenablement adressée au futur profanateur de l'autel embrassé par Priam mourant, qui n'eût pu sembler s'adresser aussi indirectement à Alcibiade lui-même, en même temps que la pièce dans son ensemble cachait une sorte de conseil donné aux Athéniens.

Faut-il aller plus loin que ce rapport général de la pièce, prise dans son ensemble, avec la situation d'Athènes, rapport dont il est possible, en effet, que l'imagination du poëte et la pensée du public aient été également frappées? Faut-il attribuer à Sophocle des intentions plus particulières, qu'il est quelquefois difficile d'admettre à la fois, croire par exemple que son Philoctète était pour lui l'emblème, tantôt du peuple athénien abandonné, trahi, tantôt du grand homme dans lequel il plaçait son espérance? Faut-il lui prêter le dessein de désigner, par d'autres allusions, certains personnages du temps, dans ces vers[2], par exemple, où Philoctète s'informe des chefs grecs qui sont morts, de ceux qui vivent encore[3]? On a dit[4] avec raison que toutes ces finesses, en supposant qu'elles fussent de nature à être saisies, auraient détourné les esprits de l'intérêt véritable de l'ouvrage, de celui qui résulte directement du fait lui-même, des situations, des caractères.

Ce qui ressort le plus clairement de la date de l'ouvrage, c'est l'inaltérable jeunesse du génie de Sophocle qui l'a pu produire à quatre-vingt-cinq ans. On serait fort tenté d'en douter si, cinq ans plus tard, à quatre-vingt-dix, il ne s'était trouvé encore capable de l'*Œdipe à Colone*.

Les Grecs ne connaissaient pas le scrupule qui interdit à nos poëtes les sujets déjà traités, toutes ces réclamations de priorité, toutes ces accusations de plagiat, si communes dans nos journaux, et par compensation si

1. V y. t. I, p. 235 sq. — 2. V. 410 sqq. — 3. Ad. Schœll, ouvrage cité plus haut. — 4. M. H. Weil, *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, Paris, 1844. Voyez particulièrement p. 30, 34, 35.

indifférentes au public. Les sujets de leur tragédie, resserrés dans le cercle des légendes mythologiques, et par là bornés en nombre, formaient chez eux une matière commune à tous, et dont la propriété, longtemps indécise, demeurait enfin à celui qui en avait fait le meilleur usage. De même que la figure des dieux et des héros était perpétuellement reproduite par leurs artistes, et que, du concours de tant d'efforts, sortaient enfin des types d'une singulière perfection, de même aussi les aventures des temps héroïques ne cessaient d'être mises en scène par leurs poëtes, et le même drame, refait cent fois, arrivait, après ces essais multipliés, à cette beauté achevée qui nous surprend et qui nous ravit dans le trop petit nombre de compositions dramatiques qui nous sont restées de leur nombreux théâtre. Ainsi ce sujet de Philoctète, dont Sophocle, par le droit du génie, est resté le possesseur, avait été tenté dans l'antiquité par bien d'autres, et pour me borner d'abord aux poëtes, dont la concurrence lui pouvait être dangereuse, il l'avait été avant lui par son maître Eschyle, et même par son élève Euripide. Le *Philoctète* d'Euripide, joué avec la *Médée* sous l'archonte Pythodore, la première année de la LXXXVIIe olympiade, avait précédé de vingt-deux ans le *Philoctète* de Sophocle. Telle est du moins la date que donne l'argument de la *Médée*. Mais comme dans les Acharniens d'Aristophane, représentés la quatrième année de la LXXXVe olympiade, le poëte comique fait déjà offrir par Euripide à Dicéopolis, pour se présenter en costume de suppliant devant le peuple, « les haillons du mendiant *Philoctète*[1], » on est autorisé à porter, avec Musgrave[2], à vingt-six ans cet intervalle déjà si long.

Ces deux pièces d'Eschyle et d'Euripide ne sont pas venues jusqu'à nous. Mais deux morceaux d'un rhéteur célèbre du siècle de Trajan, Dion Chrysostome[3], en con-

1. *Acharn.*, v. 418. — 2. *Chronol. scenic.*
3. *Orat.*, LII, LIX. Voyez sur ces morceaux Walckenaër, *Diatrib. in Euripid. fragm.*, XI; E. A. J. Ahrens, *Æschyl. fragm.*, éd. F. Didot,

tiennent une sorte d'analyse, qui permet de les comparer avec l'ouvrage de Sophocle. Cette comparaison, dont s'est rarement avisée la critique, ne manque pas d'importance: elle justifie la supposition par laquelle, en commençant, nous faisions éclore, en quelque sorte, des méditations de Sophocle, tout le plan de son *Philoctète;* elle permet d'apprécier à quel degré, dans des sujets donnés par la tradition épique, et tant de fois reproduits sur la scène, ce grand poëte se montrait inventeur.

L'un des deux morceaux de Dion, d'un tour agréable et plein du sentiment délicat de l'esprit divers de l'ancienne tragédie grecque chez ses principaux représentants, nous offre le parallèle des trois *Philoctètes* d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle; l'autre une paraphrase, ou, pour mieux dire, une version en prose des deux premières scènes de la pièce d'Euripide. Ils sont l'un et l'autre fort curieux par les renseignements qu'on y trouve sur des ouvrages célèbres et à jamais perdus. Si notre littérature moderne, comme la littérature antique, disparaissait un jour du monde, un simple chapitre de critique pourrait de même prendre place parmi les débris les plus précieux de la gloire d'un Voltaire, d'un Racine, d'un Corneille.

Dion, qui, dans son parallèle, accorde à Sophocle la première place, paraît faire toutefois de ses deux rivaux un cas à peu près égal; mais il est facile de reconnaître l'infériorité de leurs compositions, même d'après l'idée incomplète qu'il nous en donne, ne parlant guère d'Eschyle qu'en général et seulement lorsqu'il se rapproche d'Euripide qu'il a particulièrement en vue.

Chez Sophocle, l'intérêt qui s'attache au personnage

p. 197; Fr. G. Wagner, *Euripid. fragm.*, éd. F. Didot, p. 809; J. A. Hartung, *Euripid. restitut.* t. I, p. 348. M. Ch. Lenormant, dans l'article du *Correspondant* cité plus haut, p. 605, donne du premier une élégante traduction. Selon Walckenaër (*ibid.*, IX), sur un exemplaire de Sophocle de la bibliothèque de Leyde, est une note écrite en grec par Jos. Scaliger, dans laquelle l'argument métrique du *Philoctète* est donné comme se rapportant moins à l'ouvrage de Sophocle, qu'à celui ou d'Eschyle ou d'Euripide.

de Philoctète vient à la fois et du douloureux isolement auquel l'a condamné l'abandon des Grecs, et de l'inflexible fermeté de son âme, qui lui fait préférer cette désolante solitude à la société de ses oppresseurs. Cet intérêt devait être beaucoup moins vif chez Eschyle et chez Euripide, qui, tous deux, d'après la réalité [1], il est vrai, dont s'est hardiment, habilement écarté Sophocle, représentaient comme habitée l'île de Lemnos, et composaient d'hommes de ce pays le chœur de leurs tragédies. Il est bien vrai qu'ils représentaient aussi Philoctète comme à peu près délaissé par eux; que le chœur, dans la pièce d'Euripide, se reprochait même cette insensibilité; mais enfin, un délaissement absolu eût été une choquante invraisemblance, et quelques soins, quelques secours, si rares, si faibles qu'ils fussent, la seule vue d'hommes, ses semblables [2], devaient rendre la situation de Philoctète

1. Lemnos était un des domiciles antiques de la mystérieuse religion des Cabires, circonstance qu'Eschyle, avec son penchant pour les traditions des vieux cultes, n'avait pas omise dans sa tragédie de *Philoctète* (voyez plusieurs des fragments de cette tragédie, tels que les donnent, d'après l'imitation d'Attius, Varron, *de Ling. lat.*, VI; Cicéron, *de Nat. deor.*, I, 42; *Tusc.* II, 10, et comme les a savamment et judicieusement restitués et assemblés, en 1825, God. Hermann, *de Æschyli Philocteta*; *Opusc.*, t. III, p. 113 et suiv., 1828). Or, il n'y a point de temple sans des adorateurs de sa divinité. A ne consulter, sur une question poétique, que la fable elle-même, ce qu'elle raconte des femmes de Lemnos qui, dans un transport jaloux, tuèrent leurs maris, et depuis, unies aux Argonautes, devinrent mères d'un nouveau peuple (voyez Apoll. Rhod., *Argonautic.* I, 602 sqq.; IV, 1759; Val. Flacc., *Argonautic.* II, 83 sqq.; Stat., *Thebaid.* V, 1 sqq.; Apollod., *Bibliothec.*, I; Hygin., *Fab.* XV, CCLXXIII, etc.), de leur reine *Hypsipyle*, dont les aventures, si célébrées par les poëtes, ont fourni, entre autres, à Eschyle le sujet et le titre d'une de ses tragédies, ces récits, quelque peu antérieurs, pour l'époque où ils se placent, au temps de l'exil de Philoctète, montrent assez que Sophocle a contredit l'opinion reçue, en faisant de Lemnos, dans l'intérêt de son drame, un désert. Un auteur presque moderne, il est vrai, mais qui a travaillé, on peut le croire, sur des données antiques, Quintus de Smyrne, dans le morceau où il raconte, plutôt comme Eschyle et Euripide que comme Sophocle, l'histoire de Philoctète (*Posthomeric.*, IX, 333 sqq.), mêle épisodiquement à cette histoire celle des femmes de Lemnos, envoyant par conséquent aux habitants de cette île et y plaçant même une ville qu'il appelle la ville de Vulcain.

2. Dans la pièce d'Euripide, au rapport de Dion, un des personnages, homme de Lemnos, nommé Hector, ou plutôt Actor, était donné

beaucoup moins malheureuse et moins touchante qu'elle ne le paraît chez Sophocle, qui l'a peint dans un désert, seul avec sa douleur.

Son caractère n'était pas, à ce qu'il semble, moins affaibli que sa situation. Le héros de Sophocle ne cède qu'à l'ordre des dieux, et à la voix d'un ami. La nécessité ne peut rien sur lui. Quand on l'a, par surprise, privé de cet arc, la défense et le soutien de ses misérables jours, au milieu de son désespoir et de son égarement, il s'affermit et s'obstine dans sa résolution désespérée. Il n'en était pas de même chez les deux autres poëtes. C'était précisément par ce moyen que, dans leurs tragédies, Ulysse parvenait à réduire Philoctète : du moins est-ce ce qu'on peut conjecturer, d'après les paroles de Dion, qui ne s'explique pas là-dessus très-clairement.

Ni Euripide, ni Eschyle, n'avaient fait usage de ce personnage de Néoptolème, si ingénieusement introduit dans l'action par Sophocle, dont le caractère forme un si heureux contraste avec ceux d'Ulysse et de Philoctète, et au moyen duquel l'intrigue se noue avec tant de naturel et d'intérêt.

C'était Diomède, que, d'après une tradition[1], dont Sophocle s'est souvenu dans la scène du marchand[2], tout en s'en écartant judicieusement dans le plan de la tragédie, Euripide avait jugé convenable d'associer à Ulysse. On ne peut guère concevoir quel était l'emploi de ce personnage. Nous l'avons déjà dit[3], comment le faire paraître, lui l'ami d'Ulysse, le compagnon de toutes ses entreprises, aux yeux de Philoctète, qui doit, à ce titre, voir en lui un autre Ulysse, et les unir tous deux dans une même haine, un égal mépris?

Si Diomède ne pouvait remplir convenablement auprès de Philoctète le rôle qu'y joue Néoptolème, il devenait inévitable qu'Ulysse s'adressât lui-même, et sans intermédiaire à son ennemi mortel. Mais eût-il été souffert un seul moment par lui, s'il en eût été reconnu, et pouvait-il ne pas l'être? C'est cependant ce qu'avaient imaginé Eschyle et Euripide.

comme venant quelquefois visiter Philoctète, et cela n'est pas sans rapport avec ce qu'on lit chez Hygin, *Fab.*, CII : « .... quem expositum pastor regis Actoris, nomine Phimachus, Dolophionis filius, « nutrivit. »

1. Voyez l'analyse de la *Petite Iliade*, citée plus haut, p. 97, note 1. — 2. V. 592 sqq. — 3. Voyez plus haut, p. 98 sq.

Chez Eschyle, Ulysse était tout simplement méconnu par Philoctète : singulière invraisemblance[1], que Dion excuse bien faiblement, par des raisons qui tournent contre celui qu'il veut défendre! Il allègue les changements que dix années ont pu opérer dans les traits d'Ulysse, l'isolement où a vécu Philoctète, la préoccupation de son esprit fatigué par le malheur et la maladie; mais il oublie combien est fidèle la mémoire d'un ennemi. Écoutez, et c'est la réfutation du critique, la condamnation du poëte, écoutez comment Crébillon fait parler son Atrée, lorsqu'après vingt années Thyeste se présente devant lui :

. . . . Quel son de voix a frappé mon oreille?
Quel transport tout à coup dans mon cœur se réveille?
D'où naissent à la fois des troubles si puissants?
Quelle soudaine horreur s'empare de mes sens?
Toi, qui poursuis le crime avec un soin extrême,
Ciel, rends vrais mes soupçons, et que ce soit lui-même
Je ne me trompe point; j'ai reconnu sa voix;
Voilà ses traits encore.... ah! c'est lui que je vois:
Tout ce déguisement n'est qu'une adresse vaine.
Je le reconnaîtrais seulement à ma haine.
. . . . . .

Euripide s'y prit autrement qu'Eschyle, mais non plus heureusement. Renouvelant le merveilleux de l'Odyssée,

1. C'est le contraire, chose étrange! qui paraît à Brunck (*Not. ad Philoct.*, v. 976) une invraisemblance. Selon lui, la scène du marchand, en annonçant Ulysse, explique la facilité avec laquelle il est reconnu de Philoctète, et la suppression de la scène par La Harpe rend tout à fait incroyable cette reconnaissance. En faisant le procès à La Harpe, il le fait aussi à Fénelon, dans le récit duquel Ulysse n'est introduit que par ces mots, sans aucune autre préparation: « Cependant je m'écrie : « Ah! que vois-je? n'est-ce pas Ulysse? » Aussitôt j'entends sa voix, et il me répond : « Oui, c'est moi. » Cela m'a toujours paru aussi plein de vérité que d'effet.

il supposa que Minerve, la protectrice d'Ulysse, l'avait, en changeant ses traits, rendu méconnaissable aux yeux de Philoctète. Ce moyen, auquel on se prête dans le récit d'une épopée, convient beaucoup moins à la scène, qu'il doit refroidir par son invraisemblance. Qui ne voit, en outre, combien une invention si romanesque est loin de la simplicité de Sophocle, qui n'a voulu recourir à l'intervention surnaturelle de la divinité qu'à la fin de sa tragédie, et à défaut de tout autre moyen de la dénouer?

Ulysse ouvrait la pièce, dans un de ces prologues[1] qu'on a tant reprochés à Euripide, par quelques réflexions morales, dont la paraphrase de Dion Chrysostome nous a conservé le sens général et plusieurs citations d'Aristote[2], de Plutarque[3], de Stobée[4], l'expression. D'où vient, disait-il, que, pouvant, comme d'autres, s'abandonner au repos, il consume sa vie dans de hasardeuses entreprises? C'est qu'une noble ambition lui fait sans cesse poursuivre la gloire. Après cet exorde, d'un tour assez élevé, mais quelque peu déclamatoire, il se rappelait à lui-même, c'est-à-dire qu'il expliquait au spectateur dans quel dessein il était venu à Lemnos, et comment Minerve, pour l'y aider, avait changé son visage.

Il ajoutait que les Troyens, instruits de l'oracle qui faisait dépendre de Philoctète et de ses armes le destin de Troie, et jaloux de s'attacher ce héros, devaient incessamment envoyer vers lui : invention excellente, qui ajoutait à l'importance du sujet, et le rendait plus intéressant par la nécessité imposée à Ulysse de réussir, et de réussir promptement!

A cela près, une telle exposition était bien loin de l'artifice que nous avons admiré dans la première scène de Sophocle, comme ce qui suivait de la vérité dont nous a paru briller la seconde. Euripide n'avait point prêté à

1. Cf. Schol. ad Soph. *Philoct.*, I. — 2. *Ethic. Nicomach.*, VI, 8; *Ethic. Eudem.*, V, 8. — 3. *De se ipsum laudando*, 14; *Ad princ.*. I.— 4. Tit XXIX, 15. Cf. Schol. Aristoph., *Ran.*, 284.

son Philoctète ces naïfs et touchants transports que laisse éclater le héros de Sophocle, lorsqu'après tant d'années d'abandon et de solitude, il aperçoit des hommes, lorsqu'il *reconnaît l'habit grec, cet habit qui lui est encore si cher*, lorsqu'il *entend leur voix et retrouve sur leurs lèvres cette langue qu'il a apprise dès l'enfance, et que depuis si longtemps il ne parle plus à personne*[1]. « Qui que tu sois, disait-il, au contraire, à Ulysse, en l'abordant, que veux-tu? Comment oses-tu pénétrer en ces lieux? Est-ce l'amour du gain qui t'amène près de ma demeure? Viens-tu jouir du spectacle de ma misère?... Tu vois un homme bien malheureux;... je n'étais pas ainsi autrefois... Mais d'où viens-tu?... qui es-tu? » Lorsqu'à cette question, Ulysse, comme Néoptolème, avait répondu : *Je suis Grec*, Philoctète ne s'écriait pas, ainsi que dans Sophocle, *O douce parole*[2]! il saisissait ses armes, et, dans un transport de fureur, voulait en percer Ulysse. Il se peut que cette sombre misanthropie, qui le saisit à la vue d'un homme et d'un Grec, ne manque pas absolument de vraisemblance. C'est une nature d'exception qui a pu se rencontrer. Mais je préfère cette nature plus générale et plus attendrissante que Sophocle a reproduite.

Ulysse, menacé par Philoctète, l'apaisait au moyen d'une fable, qui me semble d'une invention malheureuse. Il se faisait passer pour un des compagnons de Palamède, condamné à mort, on se le rappelle, sur une accusation calomnieuse d'Ulysse. Chez Sophocle, qui a suivi Euripide en le corrigeant, Ulysse engage, il est vrai, Néoptolème à le traiter sans ménagement, comme il en a quelque droit, lorsqu'il parlera de lui à Philoctète. Il ne s'offensera pas, dit-il, de paroles un peu vives, mais dont l'effet peut être utile à ses desseins et aux intérêts de la patrie. On reconnaît là le politique uniquement occupé de son entreprise, et qui lui sacrifie les vains scrupules de la vanité. Mais chez Euripide, quelle différence! N'est-ce pas outrer au delà de toute mesure le caractère d'Ulysse,

Télém., XV. — 2. *Ibid.*

que lui faire ainsi rappeler une aventure si déshonorante pour lui, un crime si atroce

La paraphrase s'arrête ici, et, pour le reste de la pièce, nous sommes réduits aux indications et aux éloges de Dion, d'après lesquels nous pouvons supposer qu'Euripide s'était surtout attaché à peindre l'éloquence d'Ulysse, qu'il lui faisait tenir de longs discours, remplis de sentences morales et de réflexions politiques. Cette éloquence devait surtout se développer dans une scène heureusement imaginée, où Ulysse disputait aux envoyés troyens la possession de Philoctète, et débutait par des vers dont Aristote fit, dit-on, au moyen d'un léger changement, une application injurieuse à Isocrate, son prédécesseur dans l'enseignement de la rhétorique [1].

« Il serait honteux de se taire sur les intérêts des Grecs, et de laisser parler les barbares [2]. »

Sophocle n'a pas fait beaucoup parler son Ulysse, et il n'en a pas moins représenté, avec bien de la vérité, l'homme d'État rusé et l'orateur persuasif. Cette manière vaut l'autre, et mieux même, à ce qu'il me semble.

En général, dans cette tragédie d'Euripide, telle que la critique peut la restituer, on croit apercevoir, comme dans la plupart des pièces qui nous sont restées de son théâtre, ce tour d'imagination romanesque et cette expression sententieuse qui altéraient déjà, en quelque chose, dans ses ouvrages, la simplicité, la naïveté primitive de la tragédie grecque, dont Sophocle ne lui avait point offert le modèle, et qu'il eut le bon goût de ne point imiter de lui.

Il est bien à regretter que Dion nous ait donné si peu de lumières sur la pièce d'Eschyle. Heureusement un tragique romain, Attius, l'avait imitée comme plusieurs

1. Voyez notre t. I, p. 135. — 2. Plutarch.. *Adv. Colot.*, 2; Cic., *de Orat.*, III, 35; Diog. Laert,, V, 3; Quintil., *Instit. orat.* III, 1. Cf. Valcken., *Diatrib.*, XI; Matthiæ, Euripid. *Fragm.*, t. IX, p. 285.

du même poëte, négligées par ses prédécesseurs; et, au moyen des fragments latins ajoutés aux fragments grecs, une savante et ingénieuse critique [1] a pu en retrouver quelque chose; le dessin, par exemple, de la scène d'ouverture, où Minerve, introduisait elle-même Ulysse à Lemnos, l'instruisait des difficultés de son entreprise et des moyens d'y réussir; d'autres scènes où Philoctète s'entretenait de ses injures et de ses misères, d'abord avec les habitants de Lemnos [2], ensuite avec Ulysse, qui gagnait adroitement sa confiance et parvenait à l'emmener; d'une scène, enfin, dont Sophocle ne paraît pas s'être inspiré moins heureusement que des précédentes, et dans laquelle Philoctète, prêt à partir, était arrêté par un accès subit de son mal. Il fallait que cette péripétie eût été rendue par le vieux poëte avec une grande énergie, pour qu'après la forme nouvelle et admirable qu'elle avait reçue de Sophocle, on se souvînt encore de la scène originale au siècle de César [3], et que, sous les Antonins, Maxime de Tyr en

1. God. Hermann, *de Æschyli Philocteta; Opusc.*, t. III, p. 113 sq. Cf. Welcker, *Trilog.*, etc., p. 8, note 7; p. 563. Depuis, E. A. J. Ahrens, *Æschyl. fragm.*, éd. F. Didot, p. 197, a reproduit, comme offrant le caractère de la vraisemblance, les idées de God. Hermann, dont s'est au contraire complétement écarté J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, t. I, p. 348, qui a fait servir les fragments du *Philoctète* d'Attius à la restitution, non pas de la tragédie d'Eschyle, mais de celle d'Euripide. Cette restitution, approuvée en certains points par O. Ribbeck, *Trag. lat. reliq.*, p. 308, est ingénieuse, mais bien hardie. Le critique semble ne rien ignorer de ce que faisaient et disaient dans la pièce d'Euripide, non-seulement Philoctète et Ulysse, mais les personnages secondaires, Diomède, Actor, Pâris. Car il y a donné un rôle à Pâris d'après un passage de Quintilien, *Institut. orat.*, V, 10, 84, dont le texte, fort tourmenté, est resté fort incertain, et où il semble qu'on reproche au Philoctète d'Attius de faire remonter bien haut la cause de son infortune en disant à Pâris, sans doute par apostrophe : « Si tu eusses été plus maître de tes passions, je ne serais pas maintenant si malheureux. »

Si imperasses tibi, ego nunc non essem miser.

2. Là était probablement le vers comparé par Aristote, *Poet.*, XXI avec un vers correspondant d'Euripide.

3. Cic., *Tusc.*, II, 7.

rapportât quelques traits[1] complétés par cette belle citation de Stobée[2] :

« O mort, ne me repousse pas! toi seule peux guérir les maux désespérés. La douleur n'approche plus des morts. »

Quelque chose de ces belles paroles se retrouve dans le peu qui reste[3] d'une tragédie de Sophocle, liée par l'identité du personnage principal avec celle qui nous occupe, son *Philoctète à Troie*[4]. C'était un *Philoctète à Troie* qu'avait aussi composé Achæus[5], comme on peut le conclure de ce qui en a été cité, et qui nous est parvenu, un fragment d'une harangue militaire d'Agamemnon[6], harangue curieuse à plus d'un titre : par un de ces anachronismes de mœurs inévitables sur tout théâtre et assez fréquents dans la tragédie grecque, l'usage de la trompette y était attribué aux héros d'Homère, qui ne l'ont point connu[7], et le général des Grecs y poussait, en finissant, un cri de guerre rarement répété, je crois, par la poésie :

1. *Dissert.* XIII. — 2. Tit. CXX, 12. — 3. Stob., Tit. CXXI, 7. — 4. Stob., *ibid.*; Priscian., XVIII; A. Gell., XIII, 18. Voyez Brunck. — 5. Voyez sur Achæus notre tome I, p. 80, 91 sq., 93. — 6. Suid., v. Ἐλελεῦ.

7. Virgile a fait comme les tragiques grecs. Au Ve livre de l'*Enéide*, v. 113, c'est la trompette qui donne le signal des jeux célébrés en l'honneur d'Anchise :

Et tuba commissos medio canit aggere ludos;

au VIe, v. 164, Misène, l'ancien compagnon d'Hector, devenu celui d'Énée, est loué comme excellant dans l'art d'animer les soldats par les sons de la trompette et d'allumer la guerre :

Quo non præstantior alter
Ære ciere viros, Martemque accendere cantu.

Si Virgile a pu s'autoriser, pour cette addition aux usages retracés par Homère, de l'exemple des tragiques, peut-être leur doit-il aussi (nous l'avons déjà remarqué t. I, p. 230) cette magnifique expression *Martem accendere cantu.* « Enfin la trompette, de ses sons belliqueux embrasa tout, » dit Eschyle dans le récit de la bataille de Salamine :,

Σάλπιγξ δ'αὐτῇ πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγεν.
(*Pers.*, v. 395.)

« Il est temps de les secourir; et c'est moi qui vous conduirai. Que chacun porte la main à la garde de son épée; que d'autres, embouchant la trompette, donnent au plus tôt le signal. Il est temps; hâtons-nous; *héléleu!* »

L'arrivée du héros au camp des Grecs, sa guérison, ses exploits, sa victoire sur Pâris, ce que raconte, d'après les traditions épiques, Quintus de Smyrne[1], formait sans doute la matière de ces tragédies, dont nous ne pouvons, au reste, cela est bien regrettable, nous faire aucune idée.

Nous ne sommes pas plus à portée de savoir ce que c'étaient que les *Philoctètes* donnés au temps de Sophocle et d'Euripide par Philoclès[2], après Euripide par Antiphon[3] et Théodecte[4]. Le héros y était-il montré à Lemnos ou à Troie? Des inventions heureuses y renouvelaient-elles, en quelque chose, des sujets dont de si habiles, de si grands poëtes avaient pris possession? Les renseignements nous manquent pour répondre à ces questions. Il semble, *à priori*, que l'épuisement de la matière devait être embarrassant pour les derniers venus. Théodecte ne se distinguait pas beaucoup de ses prédécesseurs en déplaçant la blessure du héros, en la transportant de son pied à sa main; il se trouvait de même sur leur trace lorsqu'il le

1. *Posthomeric.*, IX, X, XI.

2. Suid., v. Φιλοκλῆς. Il s'agit du premier des deux poëtes tragiques qu'on croit avoir porté ce nom. Voyez notre t. I, p. 68 sq., 73 sq.; 100.

3. Antiphane, dit Stobée, *Florid.* CXV, 15, et ce ne serait pas le seul poëte comique qui aurait fait un *Philoctète*, puisqu'on attribue des comédies de ce titre à Epicharme et à Strattis. Toutefois, le caractère grave du fragment cité par Stobée a fourni à Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, t. I, p. 316, et, après lui, à Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 107, une raison, dont ils ne se sont pas, au reste, exagéré l'importance, de substituer au nom du comique Antiphane celui du tragique Antiphon (voyez sur ce dernier notre t. I, p. 85). Le fragment allégué est une maxime dont voici le sens : « La vieillesse n'est pas sans vertu pour le conseil; elle a beaucoup vu, beaucoup appris. »

4. Aristot. *Ethic. Nicom.* VII, 8; Schol. in Cram. *Anecd. græc.*, Paris, I, p. 243. Sur ces passages et les conséquences qu'on en peut tirer, voyez Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, éd. F. Didot, p. 119; W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, p. 115, 117; sur Théodecte, voyez, en outre, notre t. I, p. 96, 101 sqq., 180, 183; II, 41 sq.

représentait succombant à sa souffrance après lui avoir résisté, et demandant que l'on coupe sa main malade. Aristote, qui a cité avec éloge et cette lutte et ce cri de désespoir, eût pu tout aussi bien, s'il ne lui eût convenu d'en faire honneur à un contemporain, à un ami, citer Sophocle, chez qui l'un et l'autre se voyaient déjà.

Ici doivent trouver leur place quelques-uns de ces fragments du vieux tragique latin Attius, avec lesquels nous avons déjà dit qu'on a cru pouvoir reconstruire le *Philoctète* d'Eschyle. Quel qu'en ait été le modèle, et dans quelque plan, plus ou moins vraisemblable qu'il soit possible de les faire entrer (les critiques sont loin d'être d'accord sur ces deux points), ils intéressent par l'expression rude sans doute, mais vive et forte, des situations et des sentiments donnés par le sujet.

On ne peut méconnaître les débris d'une exposition dans ces vers adressés à Ulysse, vers épars çà et là chez les auteurs et qu'il était naturel de rapprocher :

« Toi dont la patrie est si peu de chose, mais qui as un nom si célèbre, un cœur si grand, guide des Grecs, fléau des Troyens, fils de Laërte....

« Voici le rivage désert de Lemnos. Sur cette hauteur est le temple des Cabires, où, dans le secret de la nuit et l'enceinte mystérieuse d'une forêt, se célèbrent les saintes cérémonies d'antiques mystères....

« Plus bas, au pied de la colline, tu vois le temple de Vulcain, dans le lieu même où l'on dit qu'il tomba du haut des cieux....

« Tu vois aussi le bois aux chaudes vapeurs, où, comme on le raconte, fut pris le feu autrefois distribué aux mortels, ce feu que ravit Prométhée par un larcin que Jupiter et la volonté suprême du destin lui firent sévèrement expier.... »

Inclyte, parva prædite patria,
Nomine celebri, claroque potens
Pectore, Achivis classibus ductor,
Gravis Dardaniis gentibus ultor,
Laertiade[1].

1. Apul. *De deo Socratis*, c. XXIV; Mar. Victorin., p. 2542; F. Salisbur. *Polycrat.*, VI, 28.

. . . . . Lemnia præsto
Littora rara et celsa Cabirum
Delubra tenes, mysteria queis
Pristina castis concepta sacris[1]
Nocturno aditu occulta coluntur
Silvestribus sepibus densa[2].

. . . Vulcania templa sub ipsis
Collibus, in quos delatus locos
Dicitur alto ab limine cœli[3].

Nemus exspirante vapore vides
Unde ignis cluet mortalibus clam
Divisus; eum dictus Prometheus
Clepsisse dolo, pœnasque Jovi
Fato expendisse supremo[4].

Voici maintenant quelques traits du rôle de Philoctète, restés suffisamment intelligibles, bien qu'on ne puisse les rapporter à des scènes déterminées, indiquer avec certitude à quels interlocuteurs cela était adressé :

« Qui es-tu, homme, qui oses approcher de ces lieux déserts et consacrés de Lemnos?...

« Je t'en conjure, ne te détourne pas avec mépris de mon aspect affreux et misérable....

« Contemple la demeure où, couché sur le roc, j'ai passé neuf hivers....

« Cet antre autour duquel le souffle bruyant et glacé de l'aquilon amoncelle les neiges....

« Je repose sous cette voûte humide, muette demeure qui, cependant, répète en sons plaintifs mes plaintes, mes gémissements, mes cris, quand le poison, dont la morsure du serpent a infecté mes veines, me livre à d'horribles tortures.... »

Quis tu es mortalis, qui in deserta et tesca te adportes loca[5]?

Quod te obsecro, aspernabilem
Ne hæc tætritudo mea me inculta faxit[6].

1. Varr., *de Ling. lat.*, VII, II. — 2. Cic., *de Nat. deor.*, I, 42. — 3. Varr., *ibid.* — 4. Varr., *ibid.*; Cic. *Tusc.* II, 10. Voyez sur ces derniers vers, diversement restitués, et que l'on a quelquefois rapportés à un *Prométhée* d'Attius, notre tome I, p. 289, not. 3.
5. Varr., *ibid.*, VII, II; Fest. v. *Tesca*. Cf. Horat., *Epist.*, I, XIV, 19. — 6. Non. v. *Tætritudo*.

Contempla hanc sedem, in qua ego novem hiemes saxo stratus
pertuli [1].

Ubi horrifer
Aquilonis stridor gelidas molitur nives [2].

(Jaceo) in tecto humido
Quod ejulatu, questu, gemitu, fletibus
Resonando mutum flebiles voces refert....

(Quum) e viperino morsu venæ viscerum
Veneno imbutæ tætros cruciatus cient [3].

Citons encore un dernier passage où le poëte a exprimé avec énergie la souffrance, l'égarement du héros surpris par un retour de ses douleurs :

« Oh ! qui de la cime de ces rochers me précipitera dans les flots amers? C'en est fait, je péris; je succombe à la violence de mon mal, à l'ardeur de ma plaie.... »

Heu! qui salsis fluctibus mandet
Me ex sublimi vertice saxi?
Jam jam absumor; conficit animam
Vis vulneris, ulceris æstus [4].

Cicéron qui en citant ce passage, l'appelle un cri de douleur [5], l'avait peut-être recueilli au théâtre même de la bouche pathétique d'Æsopus.

Le théâtre sembla restituer Philoctète à l'épopée dans les beaux vers où Ovide, d'après les tragiques grecs, mais non probablement sans quelque souvenir d'Attius [6], retraça en passant, à l'occasion d'une autre aventure, le malheur de Philoctète, son intraitable ressentiment, son retour enfin, conseillé, opéré par l'auteur même de son abandon. C'était, dans les Métamorphoses [7],

1. Non. v. *Contempla.* — 2. Cic., *Tusc.* I, 28; Non. v. *Moliri*; Censorin. *De Metr.*, p. 2726. — 3. Cic., *Tusc.* II, 7, 14; *De fin.* II, 29; Non. v. *Imbuere.* — 4. Cic., *Tusc.* II, 7.

5. « Difficile dictu videtur, eum non in malo esse, et magno quidem, qui ita *clamare* cogatur.

6. Cic., *Epist. famil.* VII, 33; *De fin.*, V, 11; Censorin., *ibid.*

7. *Metam.*, XIII, 43 sqq., 313 sqq., 399 sqq. J'ai cité, t. I, p. 145, des allusions d'Ovide (*Trist.* V, IV, 12; *ex Ponto*, III, I, 54) à la fable de Philoctète, au sujet de ses propres malheurs. Properce (*Eleg.*, II, I, 59) l'a aussi rappelée au sujet de ses amours.

un texte fécond pour la lutte oratoire d'Ajax et d'Ulysse se disputant les armes d'Achille :

« .... Et plût aux dieux, s'écriait Ajax, que sa folie eût été véritable ou qu'elle eût passé pour telle, que jamais il ne nous eût accompagnés sous les murs de Troie, ce conseiller de crimes! Nous ne t'aurions pas, ô fils de Pœan, abandonné; Lemnos ne te posséderait point, à notre honte, toi qui maintenant, dit-on, caché dans un antre sauvage, ébranles les rochers de tes cris, appelant sur le fils de Laërte un châtiment trop mérité, et que, s'il est des dieux, tu n'auras pas demandé en vain. Et maintenant ce guerrier qui s'est uni à nos serments, qui a partagé notre entreprise, l'un de nos chefs, hélas! l'héritier des flèches d'Hercule, succombant à la maladie et à la faim, demande à la dépouille des oiseaux ses vêtements, à leur chair sa nourriture [1]; c'est sur des oiseaux que s'exercent ces traits dus aux destins de Troie! .... »

« Pour le fils de Pœan, répliquait Ulysse, si l'île de Vulcain, Lemnos est maintenant son séjour, je n'ai pas mérité qu'on m'en accusât. C'est à vous de défendre ce que vous avez fait, ce que tous vous avez voulu. Mes conseils, je ne les nie pas; oui, je voulais qu'il pût se soustraire aux fatigues de la guerre et du voyage, essayer de calmer par le repos ses cruelles dou-

1. Velaturque, aliturque avibus, volucresque petendo
Debita Trojanis exercet spicula fatis.

Ces vers, qui ne sont pas sans recherche, semblent un souvenir d'Attius. On disait chez lui de Philoctète, peut-être d'après le poëte grec qu'il avait suivi :

« C'est à l'aide de son arc qu'il soutient sa misérable vie. Il se traîne à la poursuite des oiseaux rapides qu'il perce de ses traits, et dont les plumes entrelacées composent son vêtement et abritent son corps. »

Vitam sagittarum aucupio propaginat;
Configit tardus celeres, stans volatiles;
Pro veste pennis membra textis contegit.

Censorinus, *de Metr.*, nous a conservé ce dernier vers. Les deux autres ont été refaits avec la prose de Cicéron, *De finib.*, V, XI, le second par Scaliger, le premier par God. Hermann. C'est à un travail de ce genre sur un autre passage de Cicéron, *Ad famil.* VII, 33, qu'on doit encore les vers suivants, dont on peut croire qu'Ovide s'est également souvenu :

« Mes traits s'exercent sans gloire sur des corps couverts de plumes et non revêtus d'armes : »

.... Pennigero, non armigero in corpore
Tela exercentur hæc, abjecta gloria.

Les mêmes détails se trouvent chez Quintus de Smyrne, *Posthomeric.* IX, 357 sqq.

leurs. Il a cédé et il vit: mon avis ne fut pas seulement sincère, ce qui suffirait, il a été heureux. Aujourd'hui que le prophète le réclame pour la destruction de Troie, me chargerez-vous de le ramener? Il vaut mieux, sans doute, que le fils de Télamon l'aille trouver; que, par son éloquence persuasive, il adoucisse un homme qu'ont aigri la souffrance et le ressentiment; que ses habiles artifices le tirent de sa retraite. Mais on verra le Simoïs faire couler ses flots en arrière, l'Ida élever une cime dépouillée de verdure, la Grèce promettre ses secours à Troie, avant que mon esprit cesse de veiller à vos intérêts, et que l'adresse du stupide Ajax puisse servir les Grecs. Quelque ennemi que tu sois et de tes compagnons, et de ton roi, et de moi-même, inflexible Philoctète, quoique tu me maudisses, que tu charges sans fin ma tête de tes imprécations, qu'égaré par ta douleur tu souhaites m'avoir entre tes mains et t'abreuver de mon sang, disposer de moi, enfin, comme j'ai fait de toi[1], j'oserai t'aborder; je tenterai de te ramener, et si la fortune me seconde, je me rendrai maître de tes flèches.... »

L'épopée grecque qui, dans des poëmes intitulés Retours, Νόστοι, avait complété l'Odyssée, en suivant, après la chute de Troie, les fortunes diversement malheureuses de ses vainqueurs, s'était sans doute occupée du nouvel exil de Philoctète relégué, loin de sa Thessalie, sur les rivages hespériens. C'est là que le chantre d'un autre exilé, du Troyen Énée, l'a rencontré, avant notre Fénelon, en compagnie d'Idoménée et de Diomède, élevant de ses illustres mains, qui avaient manié l'arc d'Hercule, les humbles murs de Pétilie,

.... Illa ducis Meliboei
Parva Philoctetæ subnixa Petilia muro[2].

1. Licet exsecrere, meumque
Devoveas sine fine caput, cupiasque dolenti
Me tibi forte dari, nostrumque haurire cruorem,
Utque tui mihi, sic fiat tibi copia nostri.
(V. 329.)

Ce passage peut lui-même être rapproché d'un fragment d'Attius conservé par le grammairien Nonius, v. *Cupienter :*

« S'il t'avait en sa puissance, il te déchirerait volontiers de ses dents : »

Cui potestas si detur, tua
Cupienter malis membra discerpat suis.

2. *Æneid.* III, 401. Servius construit *muro Philoctetæ*, et cite à l'appui de cette construction ce qu'on lisait, dit-il, dans les *Origines* de Caton, que Pétilie était depuis longtemps fondée lorsque Philoctète la fortifia.

Virgile se souvenait-il du triste habitant de Lemnos, quand il dépeignit[1] cet infortuné compagnon d'Ulysse, oublié dans l'île des Cyclopes et recueilli par la pitié des Troyens? On serait tenté de le croire. Toutefois, si Achéménide offre d'abord quelque ressemblance éloignée avec Philoctète, en y regardant de plus près, on est frappé de circonstances qui rendent la situation différente et le rapprochement impossible. Le malheur d'Achéménide n'est pas d'être jeté dans un désert, mais dans une contrée habitée par des monstres horribles. Lorsqu'il aperçoit les Troyens, ennemis de sa patrie, il est partagé entre la crainte et le désir de les aborder; l'instinct du danger et le sentiment de la pitié l'emportent ensuite de part et d'autre sur l'inimitié nationale, sur l'aversion des vainqueurs et des vaincus; peinture touchante qui atteste des mœurs plus douces, un sentiment moral plus élevé qu'on ne le voit dans la rudesse homérique; peinture digne du poëte au tendre génie duquel a été inspiré ce vers d'un charme attendrissant :

J'ai connu le malheur, et j'y sais compatir.

Non ignara mali, miseris succurrere disco[2].

Une dernière différence, c'est que Virgile semble moins avoir voulu peindre les sentiments d'Achéménide à la vue des Troyens, que l'étonnement de ceux-ci à l'apparition inattendue de ce spectre effrayant. Son sujet, qui les plaçait naturellement au premier plan de son tableau, ne lui permettait pas de s'arrêter beaucoup sur ce personnage épisodique qu'un des hasards de leur navigation, de leur voyage leur fait rencontrer.

Le supplément donné à l'Iliade par Quintus de Smyrne, dans le VIe siècle de notre ère, comme on le pense le plus communément, cette longue compilation poétique où se sont naturellement perpétués bien des souvenirs de

1. *Æn.* III, 588 sqq. — 2. *Ibid.* I, 634.

l'épopée, de la tragédie antique, nous offre à son tour[1] un Philoctète à Lemnos et un Philoctète à Troie. La misère de l'exilé dans sa triste solitude y est complaisamment exprimée par des images propres à exciter ce dégoût qui, chez Sophocle, interrompt tout à coup les paroles de Néoptolème, au moment où son regard pénètre dans l'antre habité par Philoctète[2]. Les choses, du reste, se passent à peu près comme on peut croire qu'elles avaient lieu dans la tragédie d'Euripide. C'est, à l'ordinaire, en compagnie de Diomède, qu'Ulysse se présente à Philoctète, et tous deux tomberaient à l'instant sous les terribles traits du héros irrité, si Minerve ne changeait son cœur. Ils le replacent sur son lit de douleur, ils s'asseyent à ses côtés, le consolent, l'apaisent; son abandon, lui disent-ils, n'est pas l'œuvre des Grecs, mais du destin. Philoctète en croit leurs discours trop dépourvus cependant de l'éloquence dont Euripide, sans doute, les avait animés : il accepte leurs soins, cède à leurs conseils, se laisse transporter sur leur vaisseau et ramener à l'armée des Grecs. Son arrivée forme un tableau d'un grand effet qui, peut-être, nous rend quelque chose des tragédies perdues de Sophocle et d'Achæus. On voit, au milieu des Grecs émus tout ensemble de joie et de compassion, Philoctète qui s'avance, soutenu par ses deux conducteurs et appuyant péniblement sur la terre son pied malade. Cependant l'art de Podalire, fils d'Esculape, lui rend, avec la santé, sa vigueur première; la faveur de Minerve ajoute à sa majesté, à sa beauté; l'éclat de la jeunesse brille de nouveau sur son visage, avec le calme renaissant d'une âme qui semble avoir laissé ses chagrins dans l'antre de Lemnos. On le conduit à la tente d'Agamemnon qui s'applique à dissiper ce qui pourrait lui rester de ressentiment contre ses compagnons d'armes, par des discours assez semblables à ceux d'Ulysse et de Diomède, mais plus éloquents, plus dignes d'un continuateur, d'un imitateur d'Homère :

1. *Posthomerica*, IX, 327 sqq. — 2. V. 38 sq. Voyez plus haut, p. 102.

« Ami, si nous t'avons abandonné autrefois dans l'île de Lemnos, par suite d'un funeste égarement, ne garde pas contre nous de colère. Ce n'est pas sans un dessein particulier des dieux que cela s'est fait: ils avaient résolu d'accumuler sur nous les maux, tandis que tu serais éloigné, toi si habile à frapper l'ennemi de tes traits. Sur toute la terre, sur la vaste mer, par la volonté des Parques, se croisent invisibles des routes sans nombre, dirigées en tous sens. Par ces routes les hommes sont fatalement emportés comme ces feuilles que chasse le souffle du vent. Aussi le bon peut rencontrer la mauvaise, le méchant la bonne; nul mortel, vivant ici-bas, ne peut les éviter ou les choisir. Il faut donc que le sage, si la tempête le précipite dans une voie de malheur, supporte d'un cœur ferme sa disgrâce. Pour nos torts envers toi, nous les compenserons par l'abondance de nos dons, s'il nous est donné de prendre quelque jour la riche ville des Troyens. Reçois cependant sept captives, vingt chevaux vainqueurs à la course, douze trépieds ; fais-en ta joie constante, et viens toujours sous ma tente jouir dans nos festins des honneurs dus à un roi[1]. »

Suivent[2] des récits de combats dans lesquels se signale Philoctète, et où lancée par la main du redoutable archer[3], une de ces flèches d'Hercule[4] auxquelles sont attachés les destins de Troie, accomplit les oracles en immolant Pâris.

C'est par Fénelon, surtout[5], que Philoctète, longtemps négligé des poëtes, a été introduit dans les œuvres de l'imagination moderne. Voltaire au commencement du XVIIIe siècle, l'a fait figurer dans son Œdipe, avec un rôle bien épisodique, il est vrai, sur les défauts duquel nous aurons bientôt occasion de revenir. Depuis, il est redevenu, comme dans le dramatique récit du Télémaque, comme

1. V. 491-515. — 2. *Ibid.*, X, 52, 167, 224 sqq. — 3. Homer., *Odyss.* VIII, 219.

4. Nous avons cité ailleurs, t. I, p. 293, note 3, la description faite par Quintus, X, 188 sqq., du carquois d'Hercule, que porte, dans les combats, Philoctète. Sur ce carquois, ouvrage de Vulcain, est représenté, avec d'autres scènes fabuleuses, selon les habitudes de la poésie épique, non pas la délivrance de Prométhée, comme nous l'avons dit par erreur, mais son supplice. C'est dans une autre description du même genre, celle du bouclier d'Eurypyle, VI, 269, que cette délivrance a trouvé place.

5. En 1632, Rotrou, dans son *Hercule mourant*, imitation de l'*Hercules OEtæus* de Sénèque, avait, comme le poëte latin, admis Philoctète au nombre de ses personnages. Mais il n'en avait guère fait lui-même qu'un simple confident chargé de donner la réplique au héros et de raconter sa mort.

dans la pièce de Sophocle, double objet d'imitations plus ou moins fidèles, plus ou moins heureuses, le héros de quelques tragédies, qu'il nous faut maintenant rappeler.

En 1754 ou 1755, Châteaubrun, auteur d'une imitation estimée des *Troyennes* d'Euripide, fit représenter un Philoctète d'une grande médiocrité, pour ne rien dire de plus, mais toutefois curieux à connaître. Les défauts et le succès de cette pièce nous révèlent combien le théâtre grec était encore mal apprécié, combien le génie de la poésie dramatique était encore peu compris du public français, à une époque pourtant où aux chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine, succédaient ceux de Voltaire.

Ce Philoctète a de grandes ressemblances avec l'Ajax de Poinsinet de Sivry, joué dans le même temps, et dont il a été question précédemment[1]. Même ignorance, même dédain de la simplicité grecque, de la nature humaine et de la vérité locale; même amour de ces mœurs de convention, de ces vulgaires intrigues d'amour, que n'avaient pu bannir du théâtre nos grands maîtres, et qui, rachetées dans leurs œuvres par de vives et frappantes beautés, se montraient dans les productions de leurs faibles rivaux, telles qu'elles avaient paru dans les modèles de ce faux genre, dans les romans de La Calprenède et de Scudéry.

Le Philoctète de Châteaubrun est vraiment curieux par l'espèce de fatuité que l'auteur a mise à s'éloigner de la route tracée par Sophocle. Voici les heureux amendements qu'il a faits au chef-d'œuvre antique.

Il a cru devoir changer d'abord la nature du mal dont souffre Philoctète. Ce n'est plus le serpent, gardien de l'autel de Chrysa, qui l'a blessé, ou, comme dans Fénelon, les armes d'Hercule, infectées du venin de l'hydre; c'est la flèche empoisonnée d'un Troyen.

« Que peut-on, dit un critique étranger, à qui Châteaubrun a fourni des armes contre notre théâtre, que peut-on se promettre d'extraordinaire d'un événement si commun? Tout soldat y était exposé dans les guerres de ce temps. Comment donc n'a-t-il eu des suites si terribles que pour le seul Philoctète? Et puis, un poison naturel, qui opère neuf années entières sans produire la mort, est beaucoup plus invraisemblable que tout le merveilleux mythologique dont Sophocle entoure son sujet[1]. »

Voyez plus haut, p. 52 sqq.

Ajoutons que cela rend tout à fait impossible à concevoir la conduite des Grecs envers Philoctète. Pourquoi l'abandonnent-ils plutôt que tout autre blessé? Ce n'est plus parce que ses cris ou l'odeur de sa plaie les importunent. Châteaubrun, en se privant de ces motifs, a dû en imaginer d'autres. Quels sont-ils? on ne les devinerait pas; c'est que Philoctète, aigri par ses maux, ennuyait les généraux de ses représentations. Était-ce la peine de changer le grec?

Nous avons reproché à Eschyle et à Euripide d'avoir rendu la situation de Philoctète moins malheureuse et moins touchante, en représentant comme habitée l'île de Lemnos. C'est bien autre chose dans l'ouvrage de Châteaubrun : son Philoctète a auprès de lui une fille que l'auteur nomme Sophie, et, de plus, la gouvernante de cette fille. Voilà donc un des principaux traits du sujet, la solitude du héros, entièrement effacée; le voilà en outre confondu avec d'autres personnages de tragédie, avec le père d'Antigone, par exemple. Voyez comme l'originalité de l'ouvrage ancien disparaît sous la main malheureuse du poëte moderne. Dans quel labyrinthe d'invraisemblances, en outre, le jette cette supposition, quand il lui faut expliquer péniblement, et ennuyeusement, comment cette fille de Philoctète est venue le retrouver dans son désert, et comment il se fait qu'elle ne l'en ait pas tiré!

Mais pourquoi a-t-il imaginé de donner une fille à Philoctète? On le devine, je pense, d'après la jurisprudence amoureuse si longtemps consacrée sur notre scène. C'est afin que Néoptolème, envoyé par les Grecs à Lemnos,

1. Lessing, *Laocoon*.

devienne subitement, en jeune premier bien appris, amoureux de Sophie. Il n'agira plus, comme dans l'ouvrage grec, par les mouvements naturels d'un cœur droit et compatissant, mais dans la vue de cet amour, qui, devenu le nœud de la pièce, donnera à Philoctète un allié dans Néoptolème, et lui servira à contrarier la politique d'Ulysse. C'est ainsi que, par cette combinaison vulgaire, l'intérêt subalterne d'une fade intrigue se trouvera substitué à l'intérêt principal qui devait animer l'action, et cela pour n'avoir, en définitive, aucune part au dénoûment; car, après une complication d'incidents et de coups de théâtre qui rendront la marche de la pièce fort lente et fort embarrassée, il ne résultera rien de la lutte amenée par l'amour de Néoptolème, et Ulysse triomphera de l'implacable ressentiment de Philoctète, grâce aux efforts d'une éloquence certainement fort peu persuasive, et dont la victoire paraîtra bien invraisemblable. Disons cependant, pour être juste envers Châteaubrun, que son Ulysse réclame, comme avait fait celui d'Euripide, l'assistance de Minerve, par d'assez beaux vers, qui ne sont pas les seuls de la pièce [1] :

Daigne, sage Minerve, être ma protectrice ;
Ce n'est qu'à tes bontés que l'on connaît Ulysse.
Les cœurs, quand tu le veux, fléchissent sous ta loi,
Les fières passions se taisent devant toi.
Fais goûter la raison à ce guerrier farouche;
Daigne, pour le toucher, lui parler par ma bouche.

Un temps assez long s'écoula, sans qu'on vît reparaître sur la scène le sujet de Philoctète. Notre public n'était pas alors porté vers la simplicité antique, comme le prouvaient assez ces romans vulgaires qu'empruntaient à la tradition de Pradon, pour défigurer le génie de la Grèce et la nature humaine, les Poinsinet de Sivry et les Châteaubrun. Une preuve plus convaincante de cette perpé-

1. On a surtout cité celui-ci :

Vous vous trouvez pressés entre les dieux et moi.

tuité du mauvais goût dans un théâtre qui avait vu les belles créations de Corneille et de Racine, et qui assistait à celles de Voltaire, c'est qu'aucun d'eux ne put entièrement échapper à son influence, et que tantôt par conviction, tantôt par déférence, ils lui firent sa part dans leurs compositions. Voltaire lui-même, venu le dernier, malgré son dégoût souvent exprimé pour ces intrigues galantes qui déshonoraient depuis si longtemps les sujets les plus graves, fut contraint de céder à son tour à la violence de la routine, et de gâter, par de tels agréments, le bel ouvrage qui fut son coup d'essai. Depuis, les beautés sévères de Mérope, d'Oreste, obtinrent difficilement grâce pour des pièces sans amour. La Mort de César, qui n'offrait point de peinture de ce genre, et même point de rôle de femme, ne put s'établir sur la scène; et La Harpe, en 1783, put se vanter, avec justice, d'avoir le premier fait applaudir aux Français, dans Philoctète, ces étranges nouveautés [1].

Quelques années avant, en 1780, un magistrat, qui depuis s'est rendu célèbre par des travaux historiques et l'exercice de hautes fonctions, M. Ferrand, avait égale-

1. Le *Philoctète* grec s'est quelquefois montré sur nos scènes scolastiques, où l'appelaient la gravité, la sévérité de la composition. Il n'y a pas bien longtemps, un savant et éloquent prélat de l'école de Fénelon, à qui la connaissance et le goût des lettres classiques ne semblent pas incompatibles avec la piété, Mgr l'évêque d'Orléans, a permis que les élèves de son petit séminaire jouassent devant lui, dans le texte même, le chef-d'œuvre de Sophocle, et c'est à l'occasion de cette docte représentation du 19 juin 1855, que M. Charles Lenormant en a fait, dans *le Correspondant*, le sujet d'une nouvelle étude à laquelle nous avons plus d'une fois renvoyé (p. 125, 128). Bien des années auparavant, dans un établissement d'instruction publique de la capitale, avait eu lieu une représentation semblable dont Geoffroy, si je ne me trompe, rendit compte, en intitulant magnifiquement son feuilleton *Théâtre d'Athènes*. Un des premiers écrivains de ce temps, alors très-jeune écolier, de très-grande espérance, y jouait son rôle, qu'il sait encore. Lui-même a rappelé ce souvenir dans son *Tableau de la littérature au dix-huitième siècle*, XLIIIe leçon, où, à l'occasion du *Philoctète* de La Harpe, il a, en quelques paroles très-caractéristiques, dignement apprécié le *Philoctète* de Sophocle. En renvoyant à cet intéressant et instructif parallèle, ne négligeons pas de renvoyer aussi aux excellentes pages que la pièce grecque, plus particulièrement, a inspirées, après M. Villemain, à M. Saint-Marc Girardin, dans le IIIe chapitre de son *Cours de Littérature dramatique*.

ment traité ce sujet, sans trop s'écarter de la gravité antique[1]. Il avait bien changé quelque chose au *Philoctète* de Sophocle, mais moins comme Châteaubrun que comme La Harpe, dont la pièce, imprimée en 1781, était dès lors déjà connue par des lectures publiques à l'Académie. Même altération, à peu près inévitable, du ton et du langage, mêmes combinaisons théâtrales, visant davantage à l'effet. On doit louer dans l'ouvrage de M. Ferrand l'attention qu'il a donnée à la vérité et à la vraisemblance, quoiqu'il ait, sous ce rapport, ajouté à la tragédie de Sophocle quelques perfectionnements qui sont loin de l'embellir, et dont ce chef-d'œuvre n'avait guère besoin. L'exécution est, du reste, demeurée bien au-dessous, non-seulement du modèle, mais des intentions de l'imitateur, trahies par un style faible et décoloré, un développement lent et languissant, où disparaît la vivacité du dialogue original. Souvent s'y replacent maladroitement des longueurs qui en avaient été évidemment élaguées à dessein. La forme est vague et sans ce cri de nature et de vérité, si plein de charme dans le grec, dont Fénelon seul peut donner une idée. A la place, ce sont des circonlocutions vulgaires, une conversation traînante, des faiblesses qui placent l'auteur autant au-dessous de La Harpe, que celui-ci l'est de Sophocle.

Qu'on me pardonne de m'être arrêté à des ouvrages peu dignes d'intérêt s'ils ne servaient à constater le faux goût qui a si longtemps, parmi nous, contrarié les efforts du génie tragique, et rendu comme impossible l'intelligence de la poésie dramatique des anciens.

1. *Œuvres dramatiques* de M. A. F***, Paris, de l'Imprimerie royale, août 1817, p. 237 et suiv.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Œdipe Roi.

S'il y avait, chez les Grecs, quelque tragédie, qui, à ces catastrophes où se renfermait le sombre génie d'Eschyle, à ces profonds développements de passions et de caractères, à ce jeu varié de situations, bientôt introduits par Sophocle, à cette expression naïve et pathétique dans laquelle, à son tour, excella Euripide, à tous ces caractères enfin que revêtit successivement l'art des anciens, joignît encore la progression, la vivacité d'intérêt des modernes, une telle pièce devrait avoir été, soit jugement attentif, soit instinct irréfléchi, proclamée le chef-d'œuvre de la scène athénienne. Cette pièce existe avec la rare réunion de tant de mérites, avec un si glorieux renom : c'est l'*Œdipe Roi*.

Qu'y voyons-nous, en effet? d'abord, une révolution du sort, subite, étrange, terrible, qui fait passer un mortel, choisi entre tous, de la conscience de sa sagesse, de la sécurité de son innocence, à la découverte d'un long aveuglement, aux angoisses du remords; de l'admiration et du respect universels, à l'horreur et à la pitié; de la prospérité et de la grandeur à l'abaissement et à la misère : ensuite le mouvement de la volonté humaine qui accomplit ce grand changement par ses seules déterminations. La fatalité, la liberté, ces deux ressorts du monde comme de la tragédie antique, concourent ici à une œuvre commune, et de leur concert résulte la moralité du spectacle.

Cette puissance, qui se joue si cruellement de l'homme, quoique le poëte l'enveloppe à dessein d'un voile mystérieux et la défende d'une enquête indiscrète, risquerait fort de révolter en nous le sentiment de notre indépen-

dance, notre foi à la justice, si la responsabilité de ses actes ne se trouvait partagée par sa victime elle-même. Il n'est pas exact de dire, comme on l'a fait quelquefois [1], en recherchant le sens secret de cette fable, qu'Œdipe porte la peine de sa curiosité, de son orgueil, de sa violence, de son emportement. L'énorme disproportion du châtiment et du crime paraîtrait plus révoltante que l'oppression même de la vertu. Mais ce qui est vrai, c'est qu'Œdipe, par les défauts de son caractère, est pour quelque chose dans son infortune, et qu'il en absout d'autant la destinée [2]. Et toutefois l'impression de la tragédie resterait encore trop pénible si Sophocle, pour l'adoucir, ne prodiguait au dénoûment toutes les ressources du pathétique, corrigeant l'horreur par l'attendrissement, comme il avait su maintenir en équilibre ces forces rivales qui se disputent la conduite des événements humains.

A la profondeur de la conception répond un art tout ensemble sévère et ingénieux, qui, se renfermant dans le sujet, sait en éconder la simplicité. Acteurs et spectateurs courent sans se détourner, sans s'arrêter, sur la trace du fatal secret, passant par toutes les émotions de la curiosité, de l'attente, de la surprise. Cet intérêt vif et pressant était peu ordinaire, disons mieux, était à peu près étranger aux compositions dramatiques des Grecs; il rapproche celle-ci, tout antique qu'elle est par les idées et par les mœurs, du drame si animé, si attachant de la scène moderne.

Cela explique un fait singulier. La théorie d'Aristote semble s'appliquer plus exactement à notre tragédie, qui s'est formée sur elle, qu'à la tragédie grecque, d'où elle a été empruntée. C'est que l'*Œdipe Roi* surtout lui a servi

1. Plutarque, traité *de la Curiosité;* Dacier, Boivin, Dupuy, dans leurs traductions de l'*Œdipe Roi*, publiées en 1692, 1729, et dans les *Mémoires de l'Acad. des Inscrip. et Bell.-Lett.*, t. III, p. 108; VI, 372; XXVIII, 123; Brumoy, *Théâtre des Grecs;* Rochefort, notes de sa traduction de Sophocle, etc.

2. Voyez Barthélemy, *Anachars.*, LXXI.

de type. C'est là que le critique, par exemple, a pris l'idée de son héros tragique qui ne doit être ni tout à fait bon ni tout à fait méchant, mais s'attirer son malheur par quelque faute, quelque erreur humaine [1]. C'est de là encore qu'il a tiré l'un des plus frappants modèles de péripétie et de reconnaissance que contienne son ingénieuse classification des combinaisons dramatiques [2]. Mais ce qu'il importe surtout de remarquer ici, c'est que nulle autre pièce du théâtre des Grecs n'aurait pu l'autoriser à dire, contre leur pratique constante, que de toutes les parties constitutives du drame, la plus importante est l'action [3]. Dans ces passages, que je choisis parmi beaucoup d'autres, parce qu'ils reproduisent, sous une nouvelle forme et confirment par une grave autorité l'analyse générale que j'essayais tout à l'heure de la composition de Sophocle, se trouve, en quelques mots, le commentaire le plus complet et le plus magnifique éloge qui aient jamais été faits de ce chef-d'œuvre.

Un tel suffrage dispense de bien d'autres. J'y joindrai cependant, à cause de sa singularité, celui d'un scoliaste ancien qui, expliquant ce nom de *Roi*, donné à *Œdipe*, dans le titre de la pièce, n'y voit pas seulement, comme tout le monde, un signe assez indifférent qui distingue la pièce d'autres pièces sur le même personnage, mais un témoignage de sa supériorité [4].

Cette royauté n'a été enlevée à l'œuvre du poëte grec par aucune des imitations où on l'a reproduite; elles n'ont fait, au contraire, même la plus heureuse, ou plutôt la seule heureuse de toutes, que la constater. Leurs beautés sont des emprunts; leurs défauts des changements.

1. *Poét.*, XIII. — 2. *Ibid.*, X, XIV, XVI. — 3. *Ibid.*, VI.

4. *Argum. græc.* On y voit encore que c'est par un anachronisme d'expression que, dans le titre de la pièce, et dans la pièce elle-même (v. 504, 913; cf. 578) Œdipe est appelé du nom de Τύραννος, inconnu à Homère et à Hésiode, en général aux plus anciens poëtes grecs, et qui, selon le sophiste Hippias, n'a commencé à être en usage que vers le temps d'Archiloque. Les anachronismes de ce genre ne sont jamais rares chez les poëtes dramatiques, lesquels doivent parler la langue de leur public.

Sénèque, à son ordinaire, remplace l'ordre par le hasard, l'action par les tableaux et les maximes, le naturel par l'exagération, la simplicité par la recherche; il ne peut, il ne veut ni intéresser, ni effrayer, ni émouvoir; ce qu'il lui faut, ce sont des textes d'amplifications pompeuses, de controverses subtiles; il travaille, non pour le théâtre, mais pour l'école, et ses meilleurs vers, ceux que fait étinceler, au milieu des ténèbres de ce tragique fatras, l'éclat de l'image, la vivacité du tour, la force du sens, sont encore plutôt d'un rhéteur que d'un poëte dramatique. Le drame, chez lui, c'est ce qu'il ne peut se dispenser de redire, d'après Sophocle, mais qui occupe bien peu de place dans son œuvre, qui n'y est presque que pour mémoire, qui y disparaît sous un prodigieux entassement de lieux communs de toutes sortes, descriptions de peste, de sacrifices, d'évocations; souvenirs de Thèbes, où rien de son histoire fabuleuse n'est omis depuis Cadmus; dissertations morales sur les dangers de la grandeur, sur l'avantage de la médiocrité, sur d'autres points encore que ne peut épuiser le poëte philosophe[1].

Corneille[2], par le mélange d'intrigues amoureuses et politiques, altère la simplicité du sujet et en efface l'intérêt pathétique. Il ne reste de son ouvrage que de riches lambeaux de poésie, quelques traits pris à Sénèque, d'autres dérobés par Voltaire[3].

1. Je me borne à ces traits généraux et ne recommence par l'analyse qu'ont donnée de l'*OEdipe* de Sénèque, Brumoy et, assez récemment, M. D. Nisard, dans un spirituel parallèle de cette pièce avec l'*OEdipe Roi* de Sophocle, t. I de ses *Etudes de mœurs et de critique sur les poëtes latins de la décadence*, Paris, 1834 et 1849.

2. Son *OEdipe* est de l'année 1659. On cite, antérieurement, deux autres *OEdipes*, de Jean Prévost et de Nicolas de Sainte-Marthe, que l'on rapporte aux années 1605 et 1614.

3. Transcrivons ici quelques vers où se trouve bien éloquemment exprimé ce que notre sujet nous amène si souvent à répéter sur la lutte engagée dans toutes ces tragédies entre la liberté morale et la tyrannie du sort :

Quoi! la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices;
Et Delphes, malgré nous, conduit nos actions
Au plus bizarre effet de ses prédictions?

Dryden, vingt ans après Corneille[1], donne aussi son Œdipe écrit dans ce genre de tragédie qu'il appelait héroïque, où se mêlaient bizarrement la galanterie, la pompe de notre scène, à ce qui, sans l'unité de conception, la vérité profonde, l'éloquence de Shakspeare, semble bien dénué d'art, je veux dire le décousu, le pêle-mêle, l'encombrement, les incidents multipliés, les spectacles sanglants, les visions fantasmagoriques de la scène anglaise. Dryden, trouvant trop simple l'œuvre de Sophocle, et voulant y introduire plus de complication, comme avait fait Corneille, suppose comme lui que Laïus a laissé une fille. Seulement, au lieu de l'appeler Dircé, il l'appelle, d'un nom que lui a fourni l'*Antigone*, Eurydice. A cette fille de Laïus il donne, c'était l'usage, un amant; non pas, ainsi que Corneille, Thésée, roi d'Athènes, mais Adraste, prince d'Argos. Les projets ambitieux que l'Œdipe de Corneille impute gratuitement à Thésée, le poëte anglais les transporte en réalité à Créon, beau-frère du roi, qui voudrait bien le remplacer sur le trône de Thèbes, et, courtisant celle qui en est la légitime héritière, la fille de Laïus, travaille à la fois, sans scrupule aucun, à la satisfaction commune de ses projets ambitieux et de sa passion, comme ce Créon, politique et amoureux, que quelques années auparavant[1], avait mon-

L'âme est donc toute esclave? une loi souveraine
Vers le bien ou le mal incessamment l'entraîne,
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir?
Attachés sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite et vicieux sans crime,
Qu'on massacre les rois, qu'on brise les autels,
C'est la faute des dieux et non pas des mortels?
De toute la vertu sur la terre épandue
Tout le prix à ces dieux, toute la gloire est due;
Ils agissent en nous quand nous pensons agir;
Alors qu'on délibère, on ne fait qu'obéir,
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite?
D'un tel aveuglement daignez me dispenser;
Le ciel, juste à punir, juste à récompenser,
Pour rendre aux actions leur peine ou leur salaire,
Doit nous offrir son aide et puis nous laisser faire.

(Acte III, sc. 5.)

1. En 1679. — 2. En 1664.

tré dans sa Thébaïde le jeune Racine. Sous Créon agissent un certain nombre de personnages secondaires, ses confidents, ses complices, dont la perpétuelle intervention dans le drame est des plus fastidieuses. On n'est pas moins fatigué du mouvement que s'y donne Tirésias, auquel l'auteur n'a pas manqué d'adjoindre, ainsi que Sénèque, sa très-inutile fille Manto. Voilà bien des acteurs, sans compter l'ombre de Laïus évoquée par Tirésias, et qui n'attend pas toujours qu'on l'évoque pour prendre la parole. Parmi tant d'intérêts divers et parasites, tant de développements incohérents, scènes d'amour, scènes de conspiration, scènes de somnambulisme, d'évocations et de prophéties, conversations de subalternes, soulèvements populaires en tous sens et en faveur de tout le monde, il reste peu d'attention pour ce dont on devrait être uniquement occupé, la tragique reconnaissance d'Œdipe et de Jocaste, exprimée d'après le grec, mais infidèlement, avec mélange de beaucoup de trivialités et de déclamations. En revanche, quand enfin la mère et le fils se connaissent, et que, comme chez Sophocle, ils devraient se fuir avec horreur, au lieu de se chercher, comme chez Sénèque, Dryden ne peut se lasser de nous les présenter ensemble, de prolonger sans mesure des entretiens révoltants et impossibles, jusqu'à ce qu'enfin, après un massacre universel de tout le personnel de ce drame confus, il nous montre à la fois, d'un côté, Jocaste expirant sur le lit de l'inceste, frappée de sa propre main, au milieu des enfants d'Œdipe qu'elle a tués; de l'autre, Œdipe aveugle, trouvant enfin la mort qu'on lui refuse, en se précipitant du haut d'une tour. Quand je dis Dryden, je m'exprime inexactement; car Lee, son collaborateur, doit pour le moins partager avec ce grand poëte la responsabilité de tant de banales folies, nées des vices combinés de deux théâtres, d'une double routine dramatique, et qui jettent aussi loin que possible de l'art simple, vrai, profond, puissant de Sophocle.

Plus raisonnable que Dryden, que Corneille, que Sénèque, La Motte corrige ingénieusement[1] les invraisemblances de la fable; mais il en retire en même temps toute terreur et toute pitié; de son Œdipe en vers, de son Œdipe en prose, rien n'est resté, ni prose ni vers.

La tragédie de Voltaire, qui remplaça au théâtre celle de Corneille[2], et que n'y put remplacer celle de La Motte[3], est la seule qu'il soit permis de comparer avec le modèle. Elle l'égale et le surpasse quelquefois, et cependant, pour l'effet général, pour l'ordonnance, pour la conduite, pour la vérité des sentiments et du langage, quelle évidente infériorité! Entrons dans ce parallèle souvent évité par La Harpe et abordé depuis[4] avec plus de franchise. Il achèvera de faire comprendre, par le contraste, l'artifice de la composition de Sophocle.

Si le sujet d'Œdipe ne pouvait être présenté sans beaucoup de ménagements aux anciens eux-mêmes, dont, autrement, il eût blessé non pas les croyances religieuses, mais les sentiments naturels, combien n'en exigeait-il pas davantage pour être produit devant nous, qui ne croyons plus à la capricieuse tyrannie de la nécessité, mais au sage et juste gouvernement de la Providence? Et, cependant, c'est en cela surtout que le poëte français s'est écarté des exemples du poëte grec. Sophocle se garde soigneusement de discuter la justice du destin. Il

1. Voyez son *IVe Discours sur la tragédie à l'occasion d'*Œdipe. — 2. En 1718.

3. En 1726. Voltaire, dans la préface de l'édition de son *OEdipe*, donnée en 1729, où il réfute divers paradoxes de La Motte sur l'art des vers et du théâtre, fait encore mention d'un *OEdipe*, maintenant fort inconnu, du P. Folard, jésuite. L'auteur s'y était proposé, comme La Motte, et vers le même temps (sa pièce parut imprimée en 1723), d'effacer de la fable des invraisemblances nécessaires auxquelles, mieux inspiré, avait consenti Voltaire. Il y eût plus heureusement réussi, que ce succès fût resté inutile par l'extrême faiblesse de sa pensée et de son style. Ce qui caractérise le plus son ouvrage et mérite un souvenir, c'est le dessein, annoncé par lui, de se rapprocher de la manière dont Euripide, autant qu'on peut le savoir, avait traité le sujet.

4. Par Geoffroy, feuilletons du *Journal de l'empire;* Lemercier, *Cours analytique de littérature*, t. I, p. 240; *Revue encycl.*, t. I, p. 298; surtout par M. Villemain, *Tableau de la littérature au dix-huitième siècle*, IVe leçon

l'adore avec terreur dans les inexplicables actes de sa puissance mystérieuse, dans les véridiques oracles qui les annoncent. Pour Voltaire, à tout instant il met en cause, non plus seulement le destin, force aveugle et brutale, mais les dieux, causes intelligentes; à tout instant il accuse leurs interprètes, et leurs ministres, qui, à la fin, se trouveront avoir dit la vérité, d'ignorance et d'imposture. Et ce n'est pas, comme chez la Jocaste grecque, emportement de la douleur maternelle, bientôt expié par des retours de piété, et que d'ailleurs contredisent hautement les sentiments et les discours des autres personnages du drame, les chants du chœur, organe de sa pensée intime : non; c'est un scepticisme dogmatique, professé par l'auteur lui-même plus que par ses acteurs, qui remplit toute la pièce et lui sert de conclusion. Conclusion malheureuse! Car quelle pénible conviction laissent dans l'âme ces blasphèmes par lesquels finissent et Œdipe et Jocaste :

Impitoyables dieux! mes crimes sont les vôtres!
Et vous m'en punissez!
J'ai fait rougir les dieux qui m'ont forcée au crime[1]!

Cette impression s'augmente encore par la suppression des vices de caractère qui rendaient le malheur de l'Œdipe antique, non pas certainement plus mérité, mais moins révoltant. Voltaire a ainsi donné contre l'écueil qu'avait habilement évité Sophocle, et qu'après lui avait signalé le judicieux Aristote dans ce passage de sa Poétique[2]:

« On ne doit pas montrer des personnages vertueux, qui passent du bonheur à l'infortune; cela ne serait ni terrible ni pitoyable, mais odieux. »

Enfin la tragédie de Voltaire n'est pas cette *tragédie en pleurs* qui, selon Boileau,

D'OEdipe tout sanglant fit parler les douleurs.

1. Acte V, sc. 4 et 6. 2. Ch. XIII.

Elle s'arrête à la reconnaissance, et craint d'en montrer les suites, par égard pour ce principe de notre théâtre qui faisait alors du dénoûment une borne infranchissable[1], par défiance d'une disposition scénique qui ne permettait au spectacle aucun développement[2]. Plus tard, quand il vit la scène enfin libre, et que la pratique eut affranchi son esprit des scrupules étroits de la théorie, Voltaire regretta de n'avoir pas terminé son œuvre par ce tableau pathétique qui en eût tempéré l'horreur. L'émotion tragique est comme la douleur ordinaire; c'est dans les larmes qu'elle trouve du soulagement.

Les autres défauts de l'Œdipe français n'ont été relevés par personne plus sévèrement que par l'auteur. C'était une expiation des critiques et des moqueries que, dans l'ivresse d'un premier succès, fier d'avoir heureusement accompli une tâche qui avait effrayé Racine[3], *jeune et*

1. *Lettres sur OEdipe*; La Harpe, *Cours de littérature*. — 2. *Commentaires* sur l'*OEdipe* de Corneille.

3. *L'histoire de l'Académie française de* 1652 *à* 1700, par d'Olivet, contient, au sujet de Racine, une lettre précieuse de Valincour, dont on relira peut-être ici, avec plaisir, le passage suivant :

« .... La haute idée qu'il avoit de Sophocle lui persuadoit qu'on ne pouvoit l'imiter sans le gâter; et, effectivement, il n'a jamais osé toucher à aucune de ses pièces, quoiqu'il n'ait pas craint de jouter contre Euripide, qu'il a souvent égalé et quelquefois surpassé.

« Je me souviens, à ce sujet, qu'étant un jour à Auteuil, chez Despréaux, avec M. Nicole et quelques autres amis d'un mérite distingué, nous mîmes Racine sur l'*OEdipe* de Sophocle. Il nous le récita en entier, le traduisant sur-le-champ; et il s'émut à un tel point, que tout ce que nous étions d'auditeurs, nous éprouvâmes tous les sentiments de terreur et de compassion sur quoi roule cette tragédie. J'ai vu nos meilleurs acteurs sur le théâtre, j'ai entendu nos meilleures pièces : mais jamais rien n'approcha du trouble où me jeta ce récit; et au moment même que je vous écris, je m'imagine voir encore Racine avec son livre à la main et nous tous consternés autour de lui.... »

Voici, d'autre part, ce qu'on lit dans la *lettre* écrite par Fénelon *à l'Académie française*, en 1712, je crois, six ans avant l'apparition de l'*OEdipe* de Voltaire :

« M. Racine, qui avoit fort étudié les grands modèles de l'antiquité, avoit formé le plan d'une tragédie françoise d'*OEdipe*, suivant le goût de Sophocle, sans y mêler aucune intrigue postiche d'amour et suivant la simplicité grecque. Un tel spectacle pourroit être très-curieux, très-vif, très-rapide, très-intéressant : il ne seroit point applaudi, mais il saisiroit....»

superbe comme son héros, il s'était permises, avec beaucoup d'injustice et d'ingratitude, contre l'*Œdipe* grec[1]. Avant tous il a plaisanté de cet insipide épisode d'amour, de ces fanfaronnades prétendues héroïques que lui avaient imposés, malgré les réclamations secrètes de sa conscience littéraire, les traditions du théâtre et l'exigence des comédiens; avant tous il s'est blâmé d'avoir substitué au rôle si caractérisé de Tirésias, le personnage vague de son grand prêtre. C'est de Voltaire que nous pouvons nous réclamer pour oser prétendre que son œuvre, si belle lorsqu'elle perfectionne Sophocle en l'imitant, ne s'écarte jamais impunément du modèle, et que non-seulement elle renferme un sens moins profond, produit un effet moins moral, mais qu'elle est encore moins sévèrement ordonnée, moins vivement conduite, moins simple[2], moins vraie, moins touchante.

Cette infériorité paraît manifestement dans l'exposition. Ici, c'est un personnage étranger, Philoctète, qu'une passion romanesque amène à Thèbes, et qui y apprend d'un certain Dimas, confident de son métier, quel fléau la ravage; là c'était un peuple suppliant qui, dans sa détresse, venait au seuil du palais implorer le génie tutélaire d'un roi autrefois son sauveur. La première scène n'offre qu'une conversation presque entre indifférents; la seconde présentait un tableau plein de vie et d'intérêt.

1. Voyez, avec les *Lettres sur OEdipe*, la préface d'*Oreste*, les *Commentaires* sur l'*OEdipe* de Corneille.

2. Cette simplicité de l'*OEdipe Roi* et de quelques autres des tragédies de Sophocle a été remarquée par Racine dans ce passage de la préface de sa *Bérénice*:

« .... Il y avoit longtemps que je voulois essayer si je pourrois faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens; car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés: « Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple et ne soit qu'un. » Ils ont admiré l'*Ajax* de Sophocle, qui n'est autre chose qu'Ajax qui se tue de regret, à cause de la fureur où il étoit tombé après le refus qu'on lui avoit fait des armes d'Achille. Ils ont admiré le *Philoctète*, dont tout le sujet est Ulysse qui vient pour surprendre les flèches d'Hercule. L'*OEdipe* même, quoique tout plein de reconnaissances, est moins chargé de matière que la plus simple tragédie de nos jours.... »

L'une, pour se faire supporter, a besoin de la parure du style; l'autre saisissait tout d'abord par le spectacle même, et pouvait, tant elle était touchante, se passer d'ornements.

Certainement ce sont de beaux vers qui commencent la pièce française :

Philoctète, est-ce vous? quel coup affreux du sort
Dans ces lieux empestés vous fait chercher la mort?
Venez-vous de nos dieux affronter la colère?
Nul mortel n'ose ici mettre un pied téméraire;
Ces climats sont remplis du céleste courroux,
Et la mort dévorante habite parmi nous.
Thèbes, depuis longtemps aux horreurs consacrée,
Du reste des vivants semble être séparée.

Mais ce sont des vers de poëte. Ils frappent l'imagination, ils charment l'oreille, mais ils n'émeuvent point. Quel accent pénétrant, au contraire, dans ce début de la pièce grecque!

« O mes enfants, jeune postérité de l'antique Cadmus, pourquoi vous tenez-vous ainsi, dans cette posture suppliante, avec ces rameaux, ces bandelettes? La ville est remplie de la vapeur de l'encens, et aussi de chants plaintifs, de cris douloureux. Pourquoi? je n'ai point pensé qu'il convînt de m'en informer par d'autres, ô mes enfants! Je suis venu moi-même, moi, cet OEdipe si célébré. Dis-moi donc, ô vieillard, car c'est à toi de parler pour eux, dis, qui vous amène? quelle crainte ou quelle espérance? Ah! j'ai la volonté de vous secourir, et je serais bien insensible si je ne me montrais touché de l'état où je vous vois[1]. »

Chacun a sans doute reconnu, dans les premiers mots que fait entendre Sophocle, l'original de ce vers délicieux que Racine a mis dans la bouche d'Esther:

De l'antique Jacob jeune postérité[2].

On a pu reconnaître dans le reste un nouveau modèle de ces expositions rapides et ingénieuses où en quelques

1. V. 1-13. — 2. *Esther*, acte I, sc. I.

mots, sans apprêt, sans effort, notre grand poëte dramatique fait connaître le lieu de la scène, le nom et la qualité des personnages. Il y a ici quelque chose de plus, qui appartient à l'imagination grecque et qui se rencontre perpétuellement dans ce théâtre. La scène et les personnages n'y sont pas seulement indiqués et nommés, mais décrits; ce que nos auteurs mettent dans d'officieuses parenthèses, on le mettait alors, avec un art certainement plus délicat, dans le texte même.

L'explication et le tableau si bien commencés par Œdipe s'achèvent dans la réponse du vieillard qu'il a interrogé. Et ici encore reparaît la trace de la savante mémoire, de la délicate imitation de Racine; quand Joad s'écrie découragé et suppliant :

> Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle!
> Des prêtres, des enfants[1]! . . . . . .

n'y a-t-il pas dans ce tour, dans ce mouvement un souvenir et comme un écho des vers par lesquels débute le vieillard?

O roi de ma patrie, Œdipe, tu vois qui nous sommes, près de es autels domestiques. Des enfants, à qui l'âge ne permet encore qu'un vol timide; de vieux et faibles prêtres, et, parmi eux, celui de Jupiter qui te parle; enfin l'élite de la jeunesse. Le reste du peuple, portant des rameaux de suppliants, se tient dans les places publiques, près des deux temples de Pallas, devant le foyer prophétique de l'Ismène. Car Thèbes, juges-en toi-même, ne peut plus surmonter le flot sanglant où elle s'engloutit. Elle périt avec les fruits de la terre desséchés dans leur germe; elle périt avec les troupeaux expirant dans les pâturages; avec ces tendres rejetons qui meurent au sein de leurs mères. Armée d'un feu dévorant, la contagion ennemie a fondu sur la ville de Cadmus, et désole ses murs; le noir Pluton s'enrichit de nos gémissements et de nos larmes. Si nous sommes venus, ces enfants et moi, nous asseoir à ta porte, ce n'est pas que nous t'égalions aux dieux; non, mais dans ces grands accidents de la vie, dans ces calamités envoyées par les puissances célestes, tu nous parais le plus grand des hommes. C'est toi, qui, arrivant en cette ville, nous affranchis du tribut que nous payions à un mons-

1. *Athalie*, acte III, sc. VII.

tre cruel. Nous ne s'avions ni averti ni instruit, et cependant, on le sait, par la seule protection de la divinité, tu nous a rendus à la vie. Et maintenant, grand OEdipe, cher prince, nous sommes tous ici pour te supplier de trouver quelque remède à nos maux, soit dans une réponse des dieux, soit dans les conseils de quelque mortel. J'ai toujours vu les conseils de l'expérience arriver à une heureuse fin. Songe donc, ô le plus grand, le meilleur des hommes, songe à rétablir cette ville. Elle te nomme déjà son sauveur, en souvenir de tes premiers bienfaits : mais elle les oubliera, si, relevée par toi, il faut qu'elle retombe. Tends-lui la main; soutiens-la; et, après lui avoir autrefois sous d'heureux auspices apporté le bonheur, montre-toi semblable à toi-même. Dois-tu continuer de régner en ces lieux? que ce soit sur des hommes et non sur un désert: qu'est-ce qu'une tour, un navire, vides de soldats et de matelots[1]?

Cette vive et touchante harangue, si pleine tout ensemble d'éclat poétique et de passion, fut-elle inspirée par le souvenir récent de la peste d'Athènes? Ce vieillard qui supplie Œdipe représente-t-il le peuple athénien s'adressant, dans sa détresse, à Périclès? Faut-il voir dans Œdipe Périclès lui-même accusé des maux de sa patrie par le poëte qui ailleurs, cela aussi a été dit, l'aurait représenté comme son génie tutélaire dans le Thésée d'*Œdipe à Colone?* Ce sont là d'ingénieuses conjectures[2], mais des conjectures qui se détruisent mutuellement, et auxquelles il manque également de pouvoir s'autoriser d'une date plus ou moins précise de ces pièces[3].

1. V. 14-57.
2. Voyez, entre autres. C. Fr. Hermann, *Quæst. OEdipod.*, Marbourg, 1837, p. 20 sqq; 30 sqq; Bode, *Hist. de la poés. grecq., trag.*, Leipsick, 1839, p. 400; Ad. Schoell, *Sophocle*, etc., Francfort, 1842, p. 169 sqq.
3. M. H. Weil, qui, dans sa dissertation, déjà plus d'une fois citée, *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, Paris, 1844, discute sensément et spirituellement, p. 21 sqq., quelques-unes de ces opinions, et, sans les adopter, les juge parfois spécieuses, est bien loin de penser, comme C. Fr. Hermann, que la conformité de la situation d'Athènes et de son chef, dans les premiers temps de la guerre du Péloponèse, avec les peintures de l'*OEdipe Roi*, soit une raison suffisante de donner pour date à cette tragédie la troisième année de la LXXXVIIe olympiade. Bien au contraire, il lui semble que, par un appel si prompt à des souvenirs si douloureux, Sophocle se fût placé, auprès de l'ombrageux public athénien, absolument dans la même situation où s'était mis autrefois Phrynichus par sa *Prise de Milet*. (Voyez notre tome I, p. 22 sq.)

Nous sommes bien peu avancés dans notre analyse, et déjà nous avons vu se développer en partie un des deux tableaux dont Sophocle doit tirer un frappant contraste, le tableau de cette royauté glorieuse et vénérable qui montre dans Œdipe l'auteur de sa fortune, le perpétuel recours de son peuple affligé, un père et presque un dieu. Mais comment ce roi si sage, si plein de sollicitude, a-t-il besoin qu'on l'avertisse du fléau qui ravage ses États? A cette objection, faite par Voltaire d'un ton de parodie, c'est Œdipe lui-même qui répond par ces belles paroles :

Déplorables enfants, je ne l'ignorais pas, je ne le connaissais que trop, le sujet de vos larmes. Oui, je sais de quel mal vous souffrez tous; mais, si souffrants que vous soyez, nul ne l'est autant que moi. Chacun n'a que sa peine, étranger à celle d'autrui; et moi, c'est sur cette ville, sur moi, sur vous que je pleure. Ma vigilance n'était point endormie, vous ne l'avez point réveillée. Sachez que j'ai versé bien des larmes, cherché par la pensée bien des voies de salut. Un seul remède s'est offert à mon esprit et je l'ai tenté [1].

Œdipe a envoyé à Delphes, pour consulter l'oracle, le frère de la reine, Créon. Il attend son retour et s'étonne de sa lenteur. Tout à coup on annonce que Créon arrive, qu'il s'approche. Déjà on peut l'apercevoir, et, à la sérénité de son visage, à sa couronne de laurier [2], on juge favorablement de la réponse qu'il a reçue. Enfin le voilà à la portée de la voix; Œdipe se presse de l'interroger. Je rapporte tous ces petits détails, non-seulement comme témoignage de l'exquise vérité du théâtre grec, mais parce qu'ils expriment au mieux l'anxiété qui règne sur la scène; parce qu'ils excitent au plus haut degré l'attente des spectateurs; qu'ils sont par là aussi dramatiques que naturels.

1. V. 58-69.
2. Dans *les Trachiniennes*, v. 178 sq., avant que l'envoyé qui devance Lichas, pour apporter, le premier, à Déjanire l'heureuse nouvelle du retour d'Hercule, ait paru, le chœur remarque comme un signe favorable la couronne qu'on distingue de loin sur sa tête.

Créon parle d'abord assez obscurément, ne sachant s'il doit s'expliquer devant tant de témoins. Mais, sur l'invitation d'Œdipe, il fait connaître à quelle condition la volonté des dieux et l'oracle de Delphes mettent la délivrance de Thèbes. Il faut qu'elle se purifie de la tache du sang versé; qu'elle frappe ou rejette loin d'elle l'assassin impuni de Laïus. Suivent quelques questions d'Œdipe sur les circonstances d'un meurtre déjà ancien, et dont on ne croit savoir qu'une seule chose, c'est que Laïus a été massacré, sur le chemin de Delphes, par des brigands. Ce sont là de faibles indices; mais Œdipe s'engage à en suivre la trace avec zèle, dans l'intérêt d'une cause qui est la sienne. Lorsqu'il a congédié ses suppliants et qu'il s'est lui-même retiré à l'écart pour préparer l'accomplissement de ses promesses, le chœur, composé très-probablement [1] de vieillards Thébains, qui représentent l'assemblée du peuple convoquée par son roi, s'entretient en beaux vers de l'oracle auquel est attaché le salut de la patrie, et invoque avec ardeur le secours des dieux.

Ici, je ne puis m'abstenir de parler d'une invraisemblance remarquée par tous ceux qui se sont occupés de cet ouvrage, et qu'ont vainement cherché à effacer la plupart des poëtes qui depuis Sophocle ont traité le même sujet : je veux dire l'ignorance où sont Œdipe, Créon, Jocaste, tous les Thébains, sur la manière dont a péri Laïus. Cette ignorance peu naturelle, il le faut avouer, est la condition même du sujet, qui sans elle n'existerait pas. Ensuite, ce qu'il y a là d'incroyable est, comme l'a remarqué Aristote [2], et tout le monde après lui [3] rejeté dans

1. Voyez, t. III, p. 108 et suiv. des *Mémoires de l'Acad. des Inscript. et Bell.-Lett.*, une dispute à ce sujet entre Dacier et Boivin. Dacier veut que cette troupe de prêtres, dont il a été question dans la première scène, forme le chœur; Boivin, par de très-bonnes raisons, lui oppose l'opinion que nous avons rapportée comme plus probable, opinion très-bien développée dans une note de Musgrave, et partagée, je crois, par tous les autres interprètes et éditeurs de Sophocle.
2. *Poét.*, XXIV.
3. Corneille, Dacier, Boivin, Dupuy, Brumoy, Rochefort, Voltaire, La Harpe, ouvrages déjà cités. Comparez Barthélemy, *Anachars.*, LXXI.

l'avant-scène, dont le spectateur accepte volontiers, sans discussion, toutes les données.

Sophocle est donc absous, autant qu'il peut l'être, d'un défaut inévitable. Bien plus, il a mis à le pallier une adresse qu'il importe de développer pour l'intelligence des scènes que nous avons analysées et de celles qu'il nous reste à faire connaître.

Si, dans les unes comme dans les autres, Œdipe interroge minutieusement tantôt Créon, tantôt Jocaste, tantôt le chœur[1], il ne faut pas croire qu'il ignore ce que savent tous les Thébains. Lui-même prend soin de dire qu'il était déjà instruit de ce qu'on lui révèle. Comme on en use d'ordinaire, et avec raison, pour toutes les enquêtes de ce genre, il exige qu'on lui redise souvent les mêmes choses, dans la crainte que quelque circonstance importante ne lui ait échappé, dans l'espérance que quelque circonstance nouvelle lui sera découverte, dans un intérêt personnel enfin, soit pour faire tomber en contradiction ceux qu'il soupçonne, soit pour faire éclater son innocence lorsqu'il est accusé. Mais si, montant sur le trône, plus près de l'événement, il en eût, comme il le devait, recherché les auteurs, peut-être fût-il parvenu à les connaître? Le reproche est fondé, il se l'adresse lui-même et y répond. Il était étranger; il manquait d'indices[2]. Il a dû penser, d'ailleurs, qu'on avait déjà fait ce qu'il était possible de faire, et il le dit. Sans doute il est coupable de négligence; mais les Thébains le sont autant et plus que lui. Toutefois, ils ne sont pas eux-mêmes sans excuse, et ils savent bien répondre que la crainte du sphinx, le sentiment de leurs maux présents ne leur ont pas laissé le loisir de percer ce mystère[3]. Restent dans le détail quelques contradictions, quelques difficultés apparentes. Pourquoi le vieillard qui accompagnait Laïus a-t-il rapporté, contre la vérité, que ce prince avait été attaqué par une troupe de brigands[4]? C'est, comme avec

1. V. 102 et suiv. — 2. V. 209 sq. — 3. V. 128-131. Voir, sur cette question, Dupuy, ouvrages déjà cités. — 4. V. 122.

le scoliaste, l'a supposé Corneille dans sa tragédie, et après lui La Motte, pour ne pas avouer qu'il avait, lui cinquième, succombé à l'attaque d'un seul homme. Pourquoi une version nouvelle substitue-t-elle bientôt aux brigands des voyageurs[1]? Parce que rien n'est plus naturel et plus ordinaire, au sujet d'un fait si obscur, que les variantes du mensonge et les rumeurs diverses de la renommée. Enfin pourquoi le témoin du meurtre, qui a dû reconnaître le meurtrier, ne l'a-t-il pas dénoncé? Un passage de la pièce[2] semble donner à entendre que, le voyant devenir le roi de Thèbes et l'époux de Jocaste, une réserve douloureuse lui a fait renfermer son secret. Ainsi dans cette fable, fondée sur une invraisemblance, tout a cependant sa raison, que tantôt le poëte exprime, tantôt il laisse deviner. L'art discret de Sophocle se contente quelquefois d'aider l'intelligence du spectateur, et, la mettant seulement sur la voie de la découverte, lui en laisse l'honneur et le plaisir.

Œdipe reparaît, et, devant tout le peuple assemblé, ordonne à quiconque connaît de quelle main est mort Laïus, à quiconque a été le complice du meurtre, ou même l'assassin, de déclarer ce qu'il sait ou ce qu'il a fait. Il prononce contre le coupable, quel qu'il soit, habitât-il son palais, une sorte d'excommunication terrible qui doit le séparer du commerce des humains. Il reproche aux Thébains l'indifférence qui leur a fait négliger si longtemps la vengeance de leur roi, et s'engage à la poursuivre de tous ses efforts, comme celle d'un homme dont il occupe le trône, dont il possède la femme, dont les enfants seraient les siens, comme celle de son propre père. Ce morceau est d'un grand effet : Œdipe s'y désigne lui-même à son insu, et chaque expression révèle presque le mystère de sa naissance et de son crime. C'est une beauté que Voltaire a trop négligé d'emprunter à Sophocle. L'imprécation qu'il met dans la bouche de son Œdipe est doublement vague, et par le choix trop peu précis, trop peu

1. V. 281. — 2. V. 746-752.

caractérisé des détails, et surtout par l'absence de ces allusions qui dans le grec jettent sur la destinée du héros une lueur affreuse.

Sophocle est vraiment admirable pour l'art des préparations; dans un court dialogue il enferme le germe des soupçons qu'Œdipe doit bientôt concevoir contre Créon et contre lui-même.

Pressé par le chœur de consulter Tirésias, Œdipe répond[1] qu'il l'a envoyé chercher sur le conseil de Créon, circonstance qu'il n'oubliera pas et dont nous devrons aussi nous souvenir quand l'accusation imprévue du devin lui suggérera l'idée d'un complot tramé contre son trône et sa vie.

Plus loin[2] le chœur lui dit qu'on attribua autrefois le meurtre de Laïus à des voyageurs. Ce bruit est plus près de la vérité que celui qui imputait le crime à des brigands, et je ne doute pas qu'il n'ait été glissé à dessein dans cette scène comme une transition à la découverte du vrai coupable.

Enfin vont cesser, avec ces rapports confus et contradictoires, toutes les incertitudes. On amène Tirésias, le confident et l'interprète des dieux, Tirésias, qui seul entre les mortels possède la connaissance de la vérité. Son arrivée, annoncée, attendue, désirée, forme un vrai coup de théâtre. Quand Tirésias sait pourquoi Œdipe l'a mandé, il se reproche d'être venu, il maudit son art, il refuse de parler; mais quand Œdipe, passant de la prière à la menace, et du respect à l'insulte, l'accuse, dans un mouvement de colère, d'être lui-même ce coupable qu'il ne veut pas révéler, le devin, s'emportant à son tour, réplique, avec plus de vérité, par la même imputation. Provoqué à tout instant avec outrage, il achève de développer la destinée du fils de Laïus et de Jocaste dans des discours qui devraient frapper le malheureux d'une horrible clarté, et où cependant il ne se reconnaît point.

Comment justifier, comment expliquer cet aveuglement,

1. V. 277, sq. — 2. V. 281.

souvent critiqué comme une grave invraisemblance[1]? par l'adresse avec laquelle Sophocle préoccupe son Œdipe de soupçons contre Créon. Ces soupçons datent déjà de loin, et ici il nous faut encore admirer la trame si artistement ourdie d'une fable en apparence si simple.

Dès la première scène, Œdipe se plaint des lenteurs de Créon. Plus loin il conjecture que ces brigands, qu'on croit les assassins, ont été soudoyés par quelqu'un qu'il ne nomme point, mais qui probablement, c'est l'avis du scoliaste, est Créon. Dans son imprécation contre les coupables, quels qu'ils soient, il a soin de comprendre ceux même qui se trouveraient habiter son palais, et cette prévoyance ne peut guère regarder encore que Créon. Si Créon a voulu attenter sur les jours de Laïus, c'est que sa naissance lui donnait des prétentions au trône de Thèbes; la mort ou l'exil d'Œdipe, en le préservant de toute fâcheuse découverte, favoriserait de nouveau les projets de son ambition. Est-il si peu naturel qu'Œdipe, qui a sur son parent de tels doutes, Œdipe, qui ne sait que par lui la réponse de Delphes, et n'a consulté Tirésias que par son conseil, dans l'étonnement et l'indignation où le jette une accusation que dément la conviction de son innocence, se croie en butte à un complot, et que, plein de cette idée, il porte d'abord sur autrui des soupçons qui bientôt retomberont de tout leur poids sur lui-même?

Cette scène me paraît donc inattaquable pour la vraisemblance, et quant à la conduite, c'est un véritable chef-d'œuvre. Rien de plus vif et de plus naturel que ces mouvements passionnés qui, entraînant tour à tour les deux interlocuteurs, l'un en dépit de ses égards respectueux, l'autre, malgré sa réserve compatissante, font tout à coup éclater dans la dispute le fatal secret. Les devins, les prophètes, nous le voyons par les récits de la Bible comme par les fictions d'Homère, ont souvent été pour les hommes l'objet d'un doute méprisant, d'un ressentiment haineux. Souvent aussi ils ont mêlé à l'exer-

1. Entre autres, par Voltaire, *Lettres* déjà citées.

cice de leur divin ministère un orgueil, un emportement tout humain. Ces deux dispositions sont merveilleusement exprimées dans la scène de Sophocle, à laquelle elles servent de ressort.

Et puis, comme Tirésias, ce contemporain de toutes les générations de crimes qui se succèdent dans la maison de Labdacus, ce confident des décrets du destin, est habilement introduit dans un tel sujet dont son apparition accroît encore l'horreur et le mystère! Quel contraste entre cet aveugle à qui sont visibles les événements les plus secrets, et ce prince d'un esprit si clairvoyant qui ne se connaît pas lui-même! Par quel singulier rapport sa cécité insultée par Œdipe devient-elle le présage et comme la cause de l'aveuglement volontaire auquel l'infortuné se condamnera? Il y a là une empreinte de fatalité, qu'aucune autre tragédie antique n'offrirait au même degré.

On ne peut se dissimuler qu'en remplaçant Tirésias par le personnage commun et vague d'un grand prêtre, Voltaire a retiré à la scène toute son originalité; il en a toutefois conservé en partie la frappante ordonnance, et, parmi beaucoup de beautés poétiques qui lui appartiennent, brille ce dialogue admirable, fidèlement emprunté du grec :

ŒDIPE.

Fuis, d'un mensonge indigne abominable auteur!

LE GRAND PRÊTRE.

Vous me traitez toujours de traître et d'imposteur:
Votre père autrefois me croyait plus sincère.

ŒDIPE.

Arrête : que dis-tu? qui? Polybe, mon père!

LE GRAND PRÊTRE.

. . . . . .

Ce jour va vous donner la naissance et la mort[1].

Des strophes magnifiques[2], assez semblables, pour le

1. Acte III, sc. IV. — 2. V. 453 sqq.

sens comme pour l'expression, à certains morceaux des *Euménides*[1], interrompent ici l'action et rappellent l'esprit du spectateur à l'une des idées qui la dominent. Le chœur s'y entretient de la fatale puissance des oracles, qui sauront bien atteindre un jour le coupable inconnu qu'ils ont désigné[2]; ce coupable, toutefois, il se refuse à le reconnaître dans Œdipe, le sauveur de Thèbes, Œdipe si étranger, pense-t-il, aux Labdacides, quoi qu'ait pu dire Tirésias, habile devin sans doute, mais homme et sujet à l'erreur. Il ne croit pas davantage aux complots qu'Œdipe, trompé par de vaines apparences et emporté par la colère, a imputés à Créon; et quand celui-ci vient, tout ému, s'en expliquer, le chœur, fidèle à ce caractère de conciliateur que lui attribue Horace[3], s'entremet pour calmer la dispute qui éclate entre les deux princes.

Cette dispute, il le faut avouer, n'est qu'un épisode, dans l'acception moderne du mot. Voltaire était peu fondé, nous l'avons vu, à le trouver invraisemblable et même extravagant, c'est son expression, lui surtout qui avait si arbitrairement compliqué sa tragédie des soupçons tout gratuits conçus par les Thébains contre le personnage le moins lié qu'il soit possible à cette fable, contre Philoctète! La Harpe, qui ne veut pas voir, plus que n'avait fait Voltaire, avec quel art il est préparé, a pu prétendre, avec plus de raison, que c'est un incident qui ne produit rien. L'action, il est vrai, pourrait s'en passer; mais la pièce y perdrait de son effet; par lui est motivé, prolongé l'aveuglement d'Œdipe; par lui est retardée et rendue plus frappante la découverte du secret de sa destinée; il sert en outre à développer chez ce mal-

1. Voyez notre tome I, p. 373 sqq.
2. Aux vers 468 et suivants, ce coupable, fuyant devant la justice divine, est comparé au taureau réfugié dans une forêt sauvage, parmi des rochers. C'est un trait qui semble compléter le modèle probablement offert à Virgile, pour sa belle peinture du combat des deux taureaux, par un chœur des *Trachiniennes*, comme on en a fait plus haut, p. 78, la remarque.
3. *Ad Pison.*, 197.

heureux des défauts de caractère qui, en lui retirant quelque chose de notre intérêt, adoucissent quelque peu l'horreur du dénoûment. Croyons, pour l'honneur de Sophocle, que des raisons de ce genre sont entrées dans ses combinaisons, plus que le soin vulgaire d'allonger par un remplissage une fable trop simple.

Créon mêle à ses apologies de ces considérations morales qui plaisaient fort aux Grecs et que leur prodiguaient leurs poëtes dramatiques[1]. Placé près du trône, dit-il, il a sa part du pouvoir sans en partager les ennuis; on fait tort à sa sagesse de lui prêter une ambition qui compromettrait son bonheur. Ce raisonnement, pour avoir été renouvelé par Euripide dans une situation analogue[2], n'en est pas plus concluant : la sécurité de la seconde place n'empêche pas toujours de désirer la première; et, comme le dit spirituellement Voltaire[3], « un prince accusé d'avoir conspiré contre son roi et qui n'aurait pas d'autre preuve de son innocence, aurait grand besoin de la clémence de son maître. »

A part ce passage déclamatoire, la défense de Créon est aussi raisonnable, aussi persuasive, que les accusations d'Œdide sont vives et pressantes; le calme mêlé de fermeté du premier forme un contraste intéressant avec l'emportement tyrannique du second, et le choc des deux caractères fait jaillir de beaux traits de dialogue qu'il a plu à Voltaire de parodier avec la traduction de Dacier. Il suffit pour défendre Sophocle, de le citer lui-même :

CRÉON.

Que veux-tu donc? me chasser de cette terre?

ŒDIPE.

Non: ce n'est pas ton exil, c'est ta mort qu'il me faut.

CRÉON.

Que je sache d'abord de quoi tu me punis!

ŒDIPE.

Me refuserais-tu obéissance?

1. V. 574 sqq. — 2. *Hippolyte*, 1011 sqq. — 3. *Lettres sur OEdipe.*

CRÉON.

Je te vois si peu raisonnable!

ŒDIPE.

Non pas dans mon intérêt.

CRÉON.

Mais le mien, tu dois aussi en tenir compte.

ŒDIPE.

Mais tu n'es qu'un méchant.

CRÉON.

Et si tu te trompais?

ŒDIPE.

N'importe, il faut obéir.

CRÉON.

A un maître injuste?

ŒDIPE,

O Thèbes, Thèbes!

CRÉON.

Je puis l'invoquer aussi: je suis comme toi de ses citoyens[1]. —

Au milieu de ces éclats survient Jocaste, qu'ils ont appelée sur la scène. Aidée du chœur, elle obtient à grand'peine de son époux la vie de son frère; puis, restée seule avec Œdipe et apprenant de lui que les paroles de Tirésias ont causé tout ce trouble, elle se hasarde à lui dire quelles tristes raisons elle a, ou croit avoir, de soupçonner de vanité l'art des devins. Elle voulait le rassurer contre des craintes superstitieuses qu'il n'avait, il est vrai, et c'est un défaut judicieusement corrigé par Voltaire, nullement témoignées; et il arrive, par une disposition admirable, qu'à cette révélation précisément s'éveille, dans l'esprit du malheureux, l'effrayant, le désolant soupçon de la vérité.

Jocaste lui fait connaître comment Laïus, que les oracles avaient condamné à mourir victime d'un parricide, s'est soustrait à sa prétendue destinée en faisant

1. V. 612-620.

lui-même mourir son fils, et, ce qu'il ne redoutait pas, a été dans un voyage tué par des brigands; un détail en apparence indifférent et que Jocaste répète sans dessein vient éclairer Œdipe d'une lumière inattendue; il demande tout tremblant en quel lieu, en quel temps périt le roi de Thèbes; il s'informe de son âge, de sa figure, du nombre des serviteurs qui l'accompagnaient, et à chaque réponse, tout autre que celle qu'il souhaite, qu'il attend, qu'il semble dicter [1], il se reconnaît avec effroi, avec désespoir, pour le meurtrier. Alors il raconte à son tour comment il a rencontré et, dans l'emportement d'une querelle devenue bientôt sanglante, immolé ce vieillard, qui sans doute est Laïus. Si le seul témoin qui soit resté de cet événement, un esclave à qui la reine a permis d'achever sa vie aux champs et qu'il la conjure de faire venir au plus vite, ne persiste à dire comme autrefois que ce sont des brigands qui ont frappé son maître, et non pas un voyageur, un seul homme, il est lui-même, à n'en point douter, celui qu'il a voué à l'horreur publique, à l'abandon universel, aux misères de l'exil. Et il ne lui reste point de refuge, sa patrie lui est fermée; il a fui, pour n'y jamais reparaître, ce foyer domestique où une affreuse prédiction le menaçait de devenir l'assassin de son père, le mari de sa mère. Telle est en substance cette longue et tragique scène de la double confidence, comme on est convenu de l'appeler, qui tenta la première, dans le modèle qu'il avait choisi, le génie naissant de Voltaire, dont il eut tant de peine à faire accepter aux comédiens très-français de son temps l'imitation perfectionnée [2], et qui est restée, à la gloire de Sophocle et à la sienne, la beauté capitale de notre Œdipe.

Il est instructif et intéressant de rechercher avec quels changements cette scène a passé si heureusement sur notre théâtre. La terrible explication n'y est plus amenée arbitrairement par la mention fortuite d'une petite circonstance de lieu, que consacrait, il est vrai, la tradition,

1. V. 729, 738-9. — 2. Acte IV, sc. 1.

et qu'avant Sophocle, Eschyle, traitant le même sujet, n'avait pas non plus omise [1]. Œdipe maintenant, tout innocent qu'il se croit d'abord de ce que lui impute le grand prêtre, finit par se reconnaître confusément dans ses accusations. Il songe avec trouble au meurtre qu'il a commis, aux menaces de parricide et d'inceste qui lui furent adressées, et qu'il retrouve, chose étrange! dans les récits de Jocaste. Il est plus frappé d'une conformité que le poëte à dessein a rendue plus complète. La scène de Sophocle le conduit, ou peu s'en faut, à la conviction qu'il est le meurtrier de Laïus; la scène de Voltaire le pousse plus avant sur la trace de sa destinée, jusqu'à lui faire soupçonner, sans pouvoir le comprendre, que Laïus était son père, et que cette Jocaste, qui l'écoute en frémissant, est sa mère en même temps que sa femme. De là, avec une disposition nouvelle et très-heureuse qu'il serait minutieux d'indiquer, un effet plus frappant encore, plus de terreur, plus de pathétique.

Des exemples rendront plus sensible cette différence. Quand Jocaste dit à Œdipe, qui s'informe curieusement de Laïus, que ce prince avait quelque chose de ses traits et de son air [2], ce mot si simple mais si terrible, produit dans la pièce de Sophocle et dans celle de Voltaire des effets fort divers; il ne trouble chez l'un que le spectateur, qui devine la vérité; chez l'autre il trouble Œdipe lui-même qui déjà la soupçonne :

JOCASTE.

Seigneur, qu'a ce discours qui vous doive surprendre?

ŒDIPE.

J'entrevois des malheurs que je ne puis comprendre.

Il en est de même pour ces vers par lesquels finit Voltaire et dont Sophocle ne lui avait pas offert le modèle :

L'un d'eux, il m'en souvient, déjà glacé par l'âge,
Couché sur la poussière, observait mon visage;

1. Schol. Sophocl. ad. *OEd. Reg.* v. 721. — 2. V. 731.

Il me tendit les bras, il voulut me parler;
De ses yeux expirants je vis des pleurs couler;
Moi-même, en le perçant, je sentis dans mon âme,
Tout vainqueur que j'étais.... Vous frémissez, madame!

Quelle lueur sinistre illumine tout à coup la scène et pénètre dans l'âme des deux infortunés! Jocaste elle-même, on le devine, a tout pressenti.

Cette voix du sang, qui, dans ce récit, parle à Œdipe immolant son père, Voltaire, dans un autre récit[1], l'avait déjà fait entendre à Jocaste épousant son fils. Depuis il en troubla, dans des situations à peu près pareilles, son Seïde, sa Sémiramis, d'autres encore de ses personnages tragiques. Elle a quelque chose de fort théâtral assurément, mais qui n'est peut-être que théâtral et appartient plus aux conventions de l'art qu'à la nature.

Rien de convenu chez Sophocle, qui semble, ici comme partout, prendre à tâche de ramener le merveilleux lui-même au naturel et au vraisemblable par la précision souvent familière des détails. Il se conformait en cela à l'esprit de la tragédie grecque, comme Voltaire suivait les traditions de la nôtre, lorsque dans son imitation il élaguait tous ces détails qui lui semblaient manquer de noblesse, et que par des formes de récit d'une généralité pompeuse et éclatante, par des développements déclamatoires, et des amplifications descriptives qui plaisaient à la jeunesse de son talent, il recherchait des effets plus frappants sans doute, mais aussi plus factices.

C'est moins à une erreur de goût de Voltaire qu'à l'empire de l'usage, qu'il faut attribuer certaines formules cérémonieuses par lesquelles cette belle scène serait refroidie, si elle pouvait l'être. Je n'aime pas, je l'avoue, que, dans une telle situation, Jocaste soit assez maîtresse d'elle-même pour dire si poliment à Œdipe :

Et je m'applaudissais de retrouver en vous,
Ainsi que les vertus, les traits de mon époux.

1. Acte II, sc. II.

Je ne puis avoir oublié que tout à l'heure, dans un entretien confidentiel, l'ancienne amante de Philoctète traitait son premier hymen d'*esclavage* et de *supplice*[1].

Ce qui nous reporte bien loin de Voltaire, c'est l'intention religieuse des strophes dans lesquelles le chœur, qui vient d'écouter en silence les confidences mutuelles d'Œdipe et de Jocaste, semble condamner, chez l'un, la violence des actions, chez l'autre, la légèreté impie des discours, par un éloge sublime de ces lois divines et immortelles qui régissent le monde et qu'on ne viole pas impunément. La pensée est ainsi arrachée au sentiment trop vif, trop dangereux, de l'oppression de l'innocence, de la tyrannie du sort; elle s'élève à la contemplation d'un ordre immuable, où sans doute trouvent leur raison les irrégularités en apparence monstrueuses et incompréhensibles du cours des choses humaines. Mais le chœur, dans ce morceau, n'est pas seulement l'avocat de la morale religieuse compromise par les impressions de la pièce; il est encore le représentant du peuple thébain : c'est en son nom qu'il demande aux dieux, avec l'égoïsme de la souffrance, de donner suite à la lutte pénible engagée devant lui et de laquelle dépend le salut de la patrie[2].

Bientôt reparaissent dans l'arène tragique les misérables antagonistes du destin. Le moment de leur défaite est arrivé : le fatal secret va enfin se développer, et dans des scènes véritablement incomparables, dont celles que Voltaire en a tirées, belles encore, mais malheureusement ennoblies et raccourcies, ne peuvent donner qu'une fausse et faible idée. Ici se cache, sous l'abandon naïf d'un entre-

1. Acte II, sc. II. Voltaire s'est lui même sincèrement accusé (*Lettres sur OEdipe*) du *compliment* de même nature par lequel (acte I, sc. III) Œdipe s'excuse de n'avoir point interrogé Jocaste sur les circonstances de la mort de Laïus :

. . . . . .
Madame, jusqu'ici respectant vos douleurs,
Je n'ai point rappelé le sujet de vos pleurs.

2. V. 867.

tien souvent familier, la plus savante conduite, un progrès constant mais presque insensible, et dont la lenteur même attache, vers la terrible découverte. Jamais, avec des moyens plus simples en apparence, car l'artifice en est profond, on n'atteignit à de si grands effets. Qu'une telle tragédie est loin de la Melpomène vulgaire qui, trop souvent depuis, s'est appliquée à grossir sa voix pour faire peur!

On voit sortir du palais Jocaste, avec sa suite, portant des couronnes et des parfums. Cette femme, qui tout à l'heure parlait si mal des oracles d'Apollon, s'en va maintenant, par une inconséquence naturelle au malheur et peut-être à la légèreté de son sexe, adorer le dieu qui les a rendus. Elle veut lui demander de calmer l'âme de son époux qu'il a si malheureusement et, pense-t-elle, si gratuitement troublée. Elle n'aura pas le temps d'arriver jusqu'au temple et d'y offrir des prières qui ne seraient point acceptées. La fatalité, agent invisible de ce drame, amène sur la scène un nouveau personnage qui en changera la face. C'est un personnage bien humble, un pauvre homme de Corinthe, qui apporte à Œdipe des nouvelles importantes. On lui montre le palais où est celui qu'il cherche, et sur le seuil, sa femme, la mère de ses enfants. La situation donne à ces simples mots de femme et de mère, pour le spectateur qui les interprète déjà autrement que les acteurs, un sens mystérieux et terrible[1]. Cet effet se renouvelle lorsque l'étranger, complimentant la reine sur sa fécondité[2], lui souhaite, ainsi qu'aux siens, un sort toujours prospère. Cependant Jocaste s'informe de ce qu'il vient annoncer, et qu'il ne dit pas sans ces détours ordinaires aux messagers de la tragédie et sans doute aussi de la société antique, lesquels n'aimaient guère à être porteurs de fâcheux messages, et par une sorte d'égard compatissant et en même temps de réserve superstitieuse, en présentaient d'abord le côté favorable[3].

1. V. 916; scol.— 2. V. 918. C'est, selon le scoliaste, le sens et l'intention de παντελὴς δάμαρ. — 3. V, 922, 925, 946.

Les habitants de Corinthe, dit-il, appellent Œdipe à régner. — Quoi donc? Polybe n'est-il plus roi? — Non, il vient de mourir. Œdipe, que Jocaste a envoyé chercher, se fait répéter la chose, redite qu'éviterait la hâte du dialogue moderne, et qui est toutefois ici pleine de naturel et de grâce naïve :

JOCASTE.

Il vient de Corinthe t'annoncer que Polybe, ton père, n'est plus, qu'il est mort.

ŒDIPE.

Comment, vieillard, dis-moi toi-même.

LE MESSAGER.

S'il faut que je commence par cette nouvelle, apprends qu'en effet il est arrivé au terme fatal.

ŒDIPE.

Est-ce trahison, maladie?

LE MESSAGER.

Peu de chose suffit pour ébranler et conduire au tombeau de si vieux corps.

ŒDIPE.

Ainsi donc c'est de maladie qu'il est mort, l'infortuné!

LE MESSAGER.

Il comptait déjà bien des années[1].

La tragédie disparaît un moment dans ce dialogue d'une vérité exquise, mais générale, où l'on ne voit qu'un fils comme un autre qui apprend, avec émotion, la mort de son vieux père : elle reparaît bientôt dans les sentiments qu'une révolution soudaine fait succéder chez Œdipe à ces premiers mouvements. Il songe, non sans quelque mélange de joie, seulement indiquée par Sophocle, et, selon le génie de notre scène, plus marquée, et même expliquée chez Voltaire[2], que la mort de son père

1. V. 943-951.

2. O ciel! et quel est donc l'excès de ma misère,
Si le trépas des miens me devient nécessaire,
Si, trouvant dans leur perte un bonheur odieux,
Pour moi la mort d'un père est un bienfait des dieux!
(Acte V, sc. II.)

le soustrait au danger du parricide: il triomphe, avec Jocaste, de ces oracles convaincus de mensonge, que Polybe a emportés avec lui dans sa tombe.

Fausse joie, court triomphe, troublé presque aussitôt par une importune pensée! Mérope, sa mère, vit encore, et s'il ne craint plus le parricide, il lui reste à craindre l'inceste. Ici se reproduit cet artifice du poëte, qui fait tourner contre Œdipe toutes les consolations qu'on lui apporte. Le vieil étranger qui se félicite, même dans son propre intérêt, comme il l'avoue naïvement[1], de pouvoir le tirer de peine en lui apprenant que ni Mérope ni Polybe ne lui sont rien, qu'il n'est qu'un enfant adoptif, reçu de lui, trouvé par lui, le met, sans le vouloir, sur la voie d'une reconnaissance bien cruelle. Elle n'alarme d'abord que son orgueil, qui perce dans quelques traits de ce dialogue, mais toujours discrètement indiqués, comme il appartient à l'art de Sophocle:

ŒDIPE.

M'avais-tu acheté? étais-je ton fils?

LE MESSAGER.

Je t'avais trouvé dans une gorge sauvage du Cithéron.

ŒDIPE.

Et qu'allais-tu faire en ce lieu?

LE MESSAGER.

J'y gardais les troupeaux qui paissent l'été sur la montagne.

ŒDIPE.

Ainsi tu n'étais qu'un berger errant et mercenaire?

LE MESSAGER.

Et qui toutefois te sauva, ô mon fils!

ŒDIPE.

En quel misérable état me trouvas-tu donc?

1. V, 993-994.

LE MESSAGER.

Les cicatrices de tes pieds pourraient te le dire.

ŒDIPE.

Hélas! quels maux anciens tu me rappelles!

LE MESSAGER.

Je détachai les liens dont tes talons étaient traversés.

ŒDIPE.

Tristes, honteuses marques de reconnaissance!

LE MESSAGER.

C'est d'elles que tu tiens ton nom[1].

Œdipe, poursuivant cette tragique information, veut savoir qui l'avait ainsi traité; était-ce sa mère? son père? Le vieillard ne le peut dire, il est forcé d'avouer, ce qu'il avait d'abord supprimé, sans doute pour se faire un peu plus valoir, qu'il tenait l'enfant abandonné d'un autre berger, d'un berger de Laïus, l'ancien roi de Thèbes. Voilà encore des mots qui, tout simples qu'ils sont, ouvrent à la pensée du spectateur une effrayante perspective, en même temps qu'ils augmentent chez Œdipe le désir et l'espoir de se connaître. Il s'empresse de demander si cet homme, qui a le secret de sa naissance, vit encore, si on pourrait le retrouver. Le chœur soupçonne bien qu'il n'est autre que le témoin important qu'on a envoyé chercher et qu'on attend; il pense toutefois que la reine pourrait mieux dire que lui-même ce qui en est. Avec quel art nous sommes ramenés à Jocaste, que l'intérêt du dialogue nous avait fait oublier, qui était toujours présente cependant, qui écoutait, pleine d'anxiété et bientôt de désespoir, car, dans cet enfant, dont on cherche la famille, elle n'a pu méconnaître longtemps celui qu'elle-même, nous le saurons bientôt, et non pas Laïus, comme elle le disait, avait fait exposer. La voyez-vous qui, fléchissant sous le poids d'une telle decouverte et se

1. V. 1013-1024.

dévouant pourtant à le porter seule, s'efforce d'arrêter Œdipe, de le retarder du moins dans cette recherche, où le précipite, avec sa curiosité obstinée, l'inflexible rigueur du destin? L'entendez-vous qui, repoussée avec colère et s'échappant de la scène, s'écrie douloureusement :

« Hélas! hélas! infortuné! c'est la seule parole que je te puisse adresser et ce sera la dernière [1]. »

Le chœur tire un sinistre augure de cette brusque et silencieuse retraite, si convenable à l'extrême douleur, et qui était comme de tradition au théâtre grec[2]. Pour Œdipe, dont le poëte, dans l'intérêt de notre plaisir, a prolongé l'aveuglement, il s'imagine que Jocaste n'est sensible qu'à la crainte de se trouver la femme de quelque fils d'esclave, et il s'irrite d'une faiblesse orgueilleuse, à laquelle lui-même, tout à l'heure, ne semblait pas étranger. L'orgueil est une passion souple, habile à se retourner. Œdipe maintenant s'applaudit de cette basse origine, d'où il est sorti à la fois si petit et si grand; il se fait une parenté métaphorique des mois qui ont amené l'étrange développement de sa destinée; il s'appelle audacieusement, magnifiquement, le fils de la Fortune[3] : c'est, on le sent, une ruse de sa vanité, inquiète d'avoir à reconnaître une autre mère. Le chœur, ce personnage à double carac-

1. V. 1059 sq. — 2. Voyez plus haut, p. 75.

3. V. 1068 sqq. L'heureux Sylla, au rapport de Plutarque (*De fort. Roman.*), répétait, en parlant de lui-même, le vers de Sophocle, par une de ces applications des passages célèbres de la tragédie grecque, si fréquentes dans l'antiquité (voyez notre tome I, p. 137 et suivantes). Ce nom de Fils de la Fortune, Horace, *Sat.*, II, VI, 49, se le fait donner par ses envieux. Chez Corneille, don Sanche d'Aragon, lorsqu'il ne se croit encore que le soldat de fortune Carlos, et qu'on insulte à l'obscurité de sa naissance, s'exprime à peu près comme l'orgueilleux Œdipe chez Sophocle :

Se pare qui voudra du nom de ses aïeux,
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux :
Je ne veux rien devoir à ceux qui m'ont fait naître,
Et suis assez connu sans les faire connaître.
Mais pour en quelque sorte obéir à vos lois,
Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits,
Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père.
(*D. Sanche d'Aragon*, acte I, sc. III.)

tère, comme le peuple qu'il représente, dont la voix est tantôt la voix de Dieu, et tantôt aussi l'expression des passions et des faiblesses du vulgaire, le chœur entre avec une flatteuse complaisance dans les sentiments de l'orgueilleux roi de Thèbes, se demandant de quelle nymphe, de quel dieu il va se trouver l'enfant. C'est le sujet de strophes gracieuses[1] habilement placées ici, et pour rendre plus vraisemblables les préoccupations d'Œdipe en les montrant partagées par d'autres, et pour séparer par un moment de repos deux scènes de dessin et d'effet à peu près pareils.

Cependant la curiosité d'Œdipe ne repose point. Le premier il a aperçu au loin, conduit par ses serviteurs, un vieillard qui doit être, il le conjecture, et on le lui confirme, le berger qu'il a depuis longtemps ordonné d'amener à la ville. Par une disposition ingénieuse, qui n'a pas échappé à l'ancien scoliaste[2] ce personnage va faire beaucoup plus que ce qu'on attendait de lui; il devait seulement éclaircir les circonstances de la mort de Laïus; mais un intérêt, tout à l'heure si pressant, ayant fait place à un autre, il ne sera interrogé que sur la naissance d'Œdipe, qui, sans autre explication, de l'évidence de son inceste conclura celle de son parricide[3]. Voilà comme

1. V. 1074 sqq. Ici encore (voyez plus haut, p. 161 sq.) on a cru trouver sur la trace de Sophocle l'auteur d'*Esther* et d'*Athalie*, lorsqu'il fait dire au chœur des jeunes filles de la tribu de Lévi, s'entretenant de l'enfance généreuse de Joas et de sa mystérieuse origine :

Qui nous révélera ta naissance secrète,
Cher enfant? Es-tu fils de quelque saint prophète?
(Acte II, sc. IX.)

De toutes les tragédies de Sophocle, l'*OEdipe Roi* est peut-être celle que Racine avait le plus lue, le plus méditée. Dans ces exemplaires des tragiques grecs qui lui ont appartenu et que possèdent notre grande bibliothèque de Paris et la bibliothèque de Toulouse, nulle n'est plus chargée de ses coups de crayon et de ses notes; nulle, on a pu le penser, n'a fourni plus d'éléments à la formation de son génie tragique. M. Boyer, qui a publié à Paris en 1843, une traduction en prose de l'*OEdipe Roi*, fort étudiée, y a joint une sorte de commentaire continu, où les pensées et le style de son auteur sont curieusement interprétés par des vers de Racine.

2. V. 1166. — 3. V. 1172 sq.

Sophocle sait rassembler artistement les fils de son intrigue ; car il ne faut pas lui prêter, avec Voltaire, cette étrange distraction, *d'oublier que la vengeance de la mort de Laïus est le sujet de sa pièce*[1], ou, pour parler plus exactement, une moitié de ce sujet.

La confrontation, la reconnaissance des deux vieillards qui se sont vus autrefois sur le Cithéron, où ils gardaient pendant les trois quarts de l'année, du printemps à l'hiver, l'un son propre troupeau, l'autre ceux de Laïus, charment par un naturel familier, fréquent dans la tragédie grecque, et qui contraste ici avec la sombre majesté des royales infortunes de la maison de Labdacus. Cette heureuse opposition manque à la pièce de Voltaire. La rigueur de notre étiquette tragique n'a pas permis d'y admettre de simples bergers; il a fallu en faire un Icare, *favori* du roi de Corinthe, un Phorbas, *conseiller* du roi de Thèbes[2]; changement malheureux, même pour la vraisemblance, si le mouvement et l'intérêt de la pièce laissaient au spectateur le loisir de se demander comment ces nobles personnages ont pu se rencontrer, à point nommé, sur une montagne, dans une solitude, pour exposer et sauver Œdipe.

A peine le berger de Corinthe a-til dit au serviteur de Laïus un mot de cet enfant qu'il en reçut autrefois, que celui-ci se trouble. C'est bien pis quand il lui déclare tout joyeux que cet enfant est Œdipe. Le vieillard fait, comme avait fait Jocaste, de vains efforts, pour détourner le cours de l'inévitable explication. Il faut qu'il réponde aux pressantes, aux menaçantes questions d'Œdipe, emporté malgré lui, comme le représente si bien Plutarque[3], d'après Sophocle, par la double fatalité de sa passion qui l'entraîne et du destin qui le pousse : mais que ses réponses sortent avec peine de sa bouche, qu'il est ingénieux à les rendre incomplètes pour retenir le plus qu'il pourra de l'affreux secret! L'interrogatoire va plus vite

1. *Lettres sur Œdipe.* — 2. Voyez acte I, sc. III; acte V, sc. II. — 3. Traité *de la Curiosité.*

dans la pièce française, et peut-être nos habitudes dramatiques le voulaient-elles ainsi. Mais dans cette rapidité disparaissent quelques-uns des plus heureux traits du dialogue grec :

ŒDIPE.

D'où te venait cet enfant? t'appartenait-il, ou bien à quelque autre?

LE VIEUX SERVITEUR.

Il n'était point à moi, je l'avais reçu.

ŒDIPE.

De qui dans cette ville? de quelle maison?

LE VIEUX SERVITEUR.

Mon maître au nom des dieux, ne m'interroge plus.

ŒDIPE.

Tu es mort, si je répète.

LE VIEUX SERVITEUR.

Eh bien! il était né dans le palais de Laïus.

ŒDIPE.

D'un de ses esclaves, ou de lui-même peut-être?

LE VIEUX SERVITEUR.

Ah! c'est ce qu'il me coûte le plus de dire.

ŒDIPE.

Et à moi d'entendre. Mais n'importe, il le faut.

LE VIEUX SERVITEUR.

On le disait fils de Laïus; mais il y a ici une femme qui t'apprendrait mieux que moi ce qui en est.

ŒDIPE.

Elle te le remit.

LE VIEUX SERVITEUR.

Elle-même, prince.

ŒDIPE.

Et pourquoi?

LE VIEUX SERVITEUR.

Pour que je le fisse périr.

ŒDIPE.

Son fils! Ah! malheureuse!

LE VIEUX SERVITEUR.

Par crainte de cruels oracles.

ŒDIPE.

Lesquels?

LE VIEUX SERVITEUR.

Cet enfant devait, disait-on, tuer ses parents.

ŒDIPE.

Pourquoi donc l'abandonnas-tu à ce vieillard?

LE VIEUX SERVITEUR.

Par pitié, ô mon maître! Je pensai qu'il l'emporterait loin d'ici, dans sa patrie. Hélas! à quels maux il l'a réservé! Car si tu es celui qu'il dit être, vit-on jamais mortel plus misérable[1]?

Il est un excès d'infortune qui, dans le premier moment, supprime la plainte elle-même, laquelle n'y pourrait atteindre. Voltaire, n'en déplaise à La Harpe, doit être blâmé d'avoir, par deux fois, dans sa pièce, où la reconnaissance se distribue entre les deux derniers actes, retenu après chaque éclaircissement son Œdipe sur la scène, pour s'y répandre en lamentations, en fureurs qui tombent dans le lieu commun[2]: et devant Jocaste encore, Jocaste à qui il n'a plus rien à dire, qu'il ne peut plus envisager, dont Sophocle a pensé que nous-mêmes ne pouvions plus supporter la vue, du moment où nous la savions si étrangement souillée par le destin. L'Œdipe grec, quand il se connaît enfin, laisse tout à coup échapper de ce cœur, jusqu'à présent si ferme, un cri de douleur qui devait retentir à l'oreille des spectateurs frappés de stupeur et d'effroi, au milieu du morne silence de la scène, comme un coup de tonnerre. Il se hâte de fuir, ainsi qu'avait fait Jocaste, loin de cette lumière qu'il ne veut plus revoir et avec quelques paroles rapides qui résument tout son malheur et annoncent tout son désespoir[3].

Alors, comme pour calmer, pour contenir de si violen-

1. V. 1150-1165. — 2. Acte IV, sc. III; acte V, sc. IV et V.
3. Voir, sur ce passage, Fénelon, *Lettre à l'Académie française.*

tes émotions, se font entendre des chants d'une expression mélancolique, où le chœur, ému de pitié, mais d'une pitié qui ne s'échappe pas, comme chez Voltaire, en blasphèmes, se borne à montrer, dans Œdipe, le plus frappant exemple, le symbole de la vanité du bonheur humain.

« Races mortelles, quel néant que votre existence, à mon compte du moins[1]! Qu'est-ce que le comble du bonheur? une vaine apparence, suivie d'un prompt déclin. Tu m'enseignes par ton exemple, par l'exemple de ta destinée, triste Œdipe, à ne plus croire aux heureux. Tu avais visé bien haut[2], conquis une brillante fortune; vainqueur, ô Jupiter, de la vierge aux ongles cruels, aux redoutables énigmes; puissant rempart qui nous défendait de la mort: je t'appelais mon roi, je t'honorais entre tous, tu commandais à la grande Thèbes! Et maintenant, à ce que je viens d'entendre, qui t'égale en disgrâces? qui fut jamais précipité dans un tel abîme d'infortune et d'opprobre par une pareille révolution? Glorieux Œdipe, c'était donc au même port[3], qu'enfant, époux et père, devait te jeter un triple naufrage! Comment la couche paternelle a-t-elle pu te porter si longtemps en silence? Le temps, qui voit tout, t'y a surpris contre ton attente; il réprouvait cet hymen abominable, où tu donnas la vie et l'avais reçue. Fils de Laïus, je voudrais ne t'avoir jamais vu, toi qui me vas coûter tant de pleurs et de gémissements. Et cependant, je dois le dire, c'est par toi que jadis j'ai respiré de mes maux, que le sommeil a pu fermer mes yeux[4]. »

Je traduis les derniers vers comme la plupart des interprètes. Le scoliaste semble y prêter au chœur, tout égoïste qu'il est de sa nature et qu'il s'est montré à nous[5], comme représentant du grand nombre, des sentiments

1. Le scoliaste rapproche ce passage d'un autre de Sophocle, *Ajax*, v. 125, et du mot si célèbre de Pindare, *Pyth.*, VIII, 135. Cf. Eschyl., *Prometh.*, 561 sqq; *Agam.*, 1299 sqq; Aristoph., *Av.*, 683 sqq, etc.
2. Cf. Euripid. *Troad.*, 651; Horat. *Od.*, II, XVI, 17:

Quid brevi fortes *jaculamur* ævo
Multa?

« A quoi bon ce courage qui nous fait viser, dans un âge si court, tant de buts divers? »

3. Cette audacieuse métaphore se voit déjà au vers 412.
4. V. 1174-1211. — 5. Voyez v. 867, 868 et la page 177 de ce volume.

par trop personnels, lorsqu'il lui fait dire qu'après tout c'est au malheur d'Œdipe qu'il doit son salut.

Ainsi parle, ou peu s'en faut, le grand prêtre de Voltaire, dans l'espèce de proclamation finale par laquelle il annonce le retour de la faveur divine. Tout entier à sa sainte mission, c'est en passant et comme pour mémoire qu'il fait connaître ce qu'Œdipe est devenu. Le coup de poignard soudain dont se frappe Jocaste à cette nouvelle semble lui-même une sorte de *post-scriptum* consacré. Une pareille conclusion, pour se produire en beaux vers, n'en est pas moins banale et moins sèche, comparée surtout aux développements d'une poésie si originale, si riche, où s'est complue, en finissant, la muse terrible et pathétique de Sophocle. N'allez pas dire à ce grand maître que ces scènes sont de trop, qu'elles sont hors de la pièce, que la pièce est finie[1]. Elle ne l'est pas pour lui, tant qu'on ignore les détails de la catastrophe, tant qu'elle n'a pas été amenée, autant que possible, sous les yeux, pour compléter le grand contraste de prospérité et de misère qui fait le fond de la tragédie, tant qu'un peu d'attendrissement n'est pas venu reposer et consoler les âmes de l'horreur du spectacle.

Un homme sort du palais et vient, plein d'effroi, raconter ce qu'il a vu, ce que ses vives paroles font déjà voir, comment est morte Jocaste, comment Œdipe s'est puni d'un châtiment pire que la mort. D'abord il peint Jocaste, qui s'enferme dans la chambre nuptiale[2] pour y gémir sur cette couche doublement funeste, où elle eut un époux de son époux, et des enfants de son enfant, il peint Œdipe qui survient demandant à grands cris une épée, et, avant de s'en percer, voulant voir une dernière fois celle qu'il n'ose nommer ni sa femme ni sa mère. La fatalité, infatigable acteur du drame, qui a poussé ce

1. Métastase, entre autres, le lui dit dans ses *Observations* sur le théâtre grec.
2. Comme la Déjanire des *Trachiniennes*, v. 914 sqq. (voyez plus haut, p. 78), mais avec de tout autres sentiments.

malheureux, malgré lui, et à l'accomplissement des oracles et à l'éclaircissement de sa destinée, qui l'a enchaîné d'avance, sans qu'il s'en doutât, aux suites irrévocables d'une malédiction prononcée par lui-même; la fatalité vient encore présider, dans ce récit, même aux transports de son désespoir. Lorsqu'il demande Jocaste, personne ne lui répond, mais un dieu semble le guider[1]. Il s'élance à sa suite sur les portes qui tombent arrachées de leurs gonds. Des vers d'une affreuse beauté le représentent détachant le corps de Jocaste du lien auquel il le trouve suspendu; puis, avec une agrafe arrachée des vêtements de l'infortunée et dont s'arme sa fureur,

> Creusant ses yeux sanglants, en chassant la lumière[2].

Un tel récit fait frissonner. Il n'est, toutefois, que la préparation du tableau que le poëte ne craindra pas d'offrir à la vue; car il n'a point, comme Corneille, à ménager *la délicatesse des dames*[3] prêtes à s'évanouir dans les loges; à prévenir, comme Voltaire, les plaisanteries des petits-maîtres assis sur des banquettes le long des coulisses. Sa scène est libre; une scène immense, reculée du regard de la foule qui se presse dans le théâtre, avide d'émotions. Cette grande attente, ces proportions colossales de la représentation tragique, cette perspective lointaine qui en adoucit l'horreur, tout cela va lui permettre, puisqu'il l'ose, de faire reparaître son Œdipe. Œdipe veut sortir à l'instant de Thèbes, dont il s'est lui-même banni; il veut, en partant, étaler aux yeux des Thébains son supplice volontaire. N'entendez-vous pas encore aujourd'hui, dans les chants du chœur, le cri de douleur et d'effroi que laisse échapper à ce spectacle le public athénien?

En quel état reparaît devant ses sujets ce roi naguère si heureux et si grand, leur sauveur, leur recours, qu'ils

1. V. 1247-1249. — 2. Ducis, *Œdipe chez Admète*, acte III, sc. II.
3. *Jugement sur Œdipe.*

honoraient à l'égal des dieux! au sein d'éternelles ténèbres où se perd sa voix gémissante[1], en proie à la double angoisse de la souffrance physique et de la douleur morale, épouvanté de lui-même, n'osant prétendre à la pitié et surpris de l'obtenir. Mais, dit le poëte, il serait plaint même d'un ennemi[2]. Comme dans la belle scène du retour d'Ajax à la raison[3], et d'après une distribution métrique assez ordinaire à la tragédie grecque, le trouble, le tumulte de ses sentiments s'expriment par le libre et impétueux mouvement d'une suite de strophes, jusqu'au moment où des pensées plus rassises, des discours plus suivis justifient la reprise des ïambes. Il s'agit de répondre au chœur, qui ne peut comprendre comment il n'a pas préféré la mort à la vie qu'il s'est préparée. La mort, dit-il, était un châtiment trop au-dessous de ses forfaits. Et puis (il faut entrer ici dans les idées des anciens qui croyaient que les mutilations du corps se perpétuaient jusque dans son ombre[4]), eût-il supporté aux enfers la vue de son père, de sa mère; sur la terre, celle de ses enfants, celle même de sa ville natale? Non; il lui conve-

1. V. 1299. — 2. V. 1285. Cf. Sophocl., *Aj.*, 922; *Tyr.*, fragm. x, 8.
3. Voyez plus haut, p. 18.
4. Ainsi, dans l'*Énéide*, l'ombre d'Hector apparaît en songe à Énée portant encore ces blessures que le héros avait reçues en si grand nombre autour des murs de la patrie, II, 278; l'ombre de Deïphobe s'offre à lui dans les enfers avec les horribles mutilations qui ont accompagné le meurtre de ce fils de Priam, VI, 494. Chez un imitateur de Virgile, Silius Italicus, il en est de même de l'ombre de Virginie : « Sur sa poitrine ensanglantée se voit encore la blessure, triste monument de sa pudeur sauvée par le fer. »

.... cruentato vulnus sub pectore servat
Tristia defensi ferro monumenta pudoris.

(*Punic.*, XIII, 824.)

Veut-on des exemples plus voisins de notre sujet? L'ombre de Laïus, évoquée dans l'*OEdipe* de Sénèque, acte III, sc. I; se montre toute sanglante encore :

Stetit per artus sanguine effuso horridus.

(V. 624.)

La même ombre tirée par Stace des enfers, pour animer Étéocle

nait d'être aveugle, et, s'il l'eût pu, il se fût réduit à ne plus entendre comme à ne plus voir, afin de ménager à son âme un asile retiré où elle habitât en paix loin du sentiment de ses maux[1]. Hélas! sa mémoire seule les lui retracerait, et, comme pour le démentir, leur image vient en ce moment le poursuivre. Ce ne sont que véhémentes apostrophes au Cithéron, où il eût dû mourir; à Corinthe, cette fausse patrie, où une forme trompeuse cachait en lui un ulcère si profond; à ce sentier de Phocide, où sa main abreuva la terre du sang paternel. C'est ainsi que, repassant sur la trace de ses malheurs, il arrive à ces noces fatales qui formèrent entre deux mortels tant de nœuds divers que, par une figure dont il y a plus d'un exemple dans cette pièce[2], et qu'a célébrée Longin, par un entassement de pluriels étranges, il lui plaît, pour en redoubler le malheur et l'infamie, de multiplier encore :

Hymen, funeste hymen, tu m'as donné la vie;
Mais dans ces mêmes flancs, où je fus renfermé,
Tu fais rentrer ce sang dont tu m'avais formé;
Et par là tu produis et des fils, et des pères,
Des frères, des maris, des femmes et des mères)
Et tout ce que du sort la maligne fureur
Fit jamais voir au jour et de honte et d'horreur[3].

Il manque à cette belle traduction quelque chose qui se trouve dans le texte, et qui fait mieux comprendre

contre Polynice, a bien de la peine à suivre le vol de son conducteur Mercure; elle souffre toujours du coup parricide autrefois reçu d'Œdipe :

Vulnere tardus adhuc....

Bien plus, et c'est un exemple frappant du ridicule jusqu'auquel poussaient hardiment, à force de recherche, les poëtes de cet âge, l'ombre malade ne peut avancer sans l'aide d'un bâton, ou, comme l'entendai l'ancien scoliaste, du caducée de Mercure :

It tamen et medica firmat vestigia virga.

(*Theb.*, II, 8, 11.)

1. V. 1369. — 2. V. 356; 1172, 1173; 1239, etc. — 3. Sophocl., v. 1382-1387; *Traité du Sublime*, trad. de Boileau, XXIII.

que ces incompatibles rapports de parenté se rencontrent dans la même personne. Voltaire a raison contre le poëte français; mais il a tort à l'égard du poëte grec lorsqu'il dit plaisamment, « qu'il n'y a point de mariage qui ne produise de tout cela[1]. » Quant à ce qu'il appelle chez Œdipe *curieuse recherche des circonstances de son crime, exactitude à compter tous ses titres incestueux*, et dont il s'autorise, malgré Longin, pour traiter Sophocle de *déclamateur*, le trouble des paroles, qui rend si bien celui de l'âme, montre assez qu'il y a là tout autre chose que ce que voudraient faire entendre ces expressions menteuses; autre chose qu'un paisible et froid calcul. C'est la Jocaste de Voltaire qu'on peut accuser de froideur dans cette timide exclamation :

. . . Mon fils ! hélas ! dirai-je mon époux ?

L'Œdipe de Sophocle n'a pas de telles hésitations; bien au contraire, ces noms qui se repoussent, il se plaît sans cesse à les accoupler dans des expressions d'une énergie à dessein révoltante, qui marque toute son horreur pour le crime, et par lesquelles il voudrait, sans qu'il s'en rende compte, en disculper son innocence[2]. Mais la pudeur s'offense de pareilles apologies, lui-même le remarque au milieu de son emportement; il trouve qu'il y a de la honte à parler de ce qu'il est si honteux de faire[3]; il conjure les Thébains de repousser loin d'eux, d'anéantir,

1. *Lettres sur OEdipe.*
2. Il y a de ces expressions dans l'*OEdipe* de Sénèque et dans certains passages de la *Thébaïde* de Stace, où les crimes d'Œdipe, avant-scène de cette épopée, sont rappelés. Mais il s'en faut qu'elles offrent ce caractère. On ne voit que la subtilité du poëte qui semble se jouer parmi ces horreurs. Voici, par exemple, en quels termes, chez Stace, l'ombre de Laïus parle d'Œdipe :

Illum illum fastis adhibete nefastis
Qui læto fodit ense patrem, qui semet in ortus
Vertit, et indignæ regerit sua pignora matri.
(*Theb.*, IV, 630.)

3. V. 1388.

ou par le fer ou dans les flots, cet homme impur qui souille leurs oreilles et leurs yeux.

« Voici Créon, répond le chœur, qui décidera de ton sort. A lui seul appartient après toi de régner sur ce pays[1]. » Ces seules paroles sont une sorte de coup de théâtre; elles nous montrent le malheur d'Œdipe sous une face que nous n'avions pas aperçue; nous le voyons déchu du trône, devenu sujet de Créon, tout à l'heure si injustement, si outrageusement traité par lui, et dont il doit craindre de cruelles représailles. Créon trompe noblement l'attente d'Œdipe, sinon la nôtre, par une généreuse compassion. Quand la scène tant critiquée et si mal à propos, on s'en souvient, de la querelle des deux princes, ne servirait qu'à préparer de loin cette belle opposition, cela suffirait à sa défense. Sophocle nous a fait voir dans son *Ajax*, que nous avons déjà rappelé, et que nous rappellerons encore, une opposition de ce genre. Ulysse, qui y reparaît au dénoûment pour protéger contre la vengeance des Atrides le corps de son ennemi mortel[2], est le digne pendant de Créon relevant son oppresseur abattu à ses pieds. Dans l'un et dans l'autre cas brille un art inconnu jusqu'alors à la tragédie grecque, et qui lui a souvent manqué depuis, celui de donner de l'importance aux personnages secondaires, de leur ménager assez d'occasions d'intervenir dans l'action, pour que leur rôle y fasse équilibre à celui des personnages principaux. Plus on étudie les compositions de Sophocle, plus on les trouve industrieusement construites, plus on en admire l'artifice qui se cache sous un air d'aisance et de simplicité.

Créon n'a pas paru à tout le monde aussi compatissant que nous venons de le dire, et que le juge Œdipe lui-même. On a taxé de dureté[3] la crainte religieuse qu'il témoigne, que la lumière du jour ne soit profanée par la présence de l'incestueux époux de Jocaste; l'ordre qu'il

1. V. 1395-1397. — 2. Voyez plus haut, p. 31 sq. — 3. Boivin, ouvrages déjà cités.

donne de le reconduire, de le cacher au plus tôt dans le palais. On n'a pas fait attention à ce qu'il ajoute, qu'à des parents seuls la piété permet d'être témoins des maux d'un parent et d'entendre ses plaintes. Il était juste aussi de lui compter sa bienveillante résolution de faire expliquer de nouveau les dieux sur le châtiment auquel Œdipe s'est condamné lui-même et que réclame avec instance l'infortuné; la bonté avec laquelle il accueille ses prières et quelquefois prévient ses demandes.

« Je te le recommande, je t'en conjure : celle qui est dans le palais, charge-toi de l'ensevelir comme il te semblera convenable. C'est à toi, en effet, de rendre ce devoir à tes proches. Pour moi, que jamais cette ville, la ville de mon père, ne me compte vivant parmi ses habitants. Souffre que j'habite dans la montagne, sur ce Cithéron, ma vraie patrie, où mon père et ma mère avaient à ma naissance marqué mon tombeau; que je leur obéisse, en y allant mourir.... Mes fils, Créon, n'en prends aucun souci : ce sont des hommes; quelque part qu'ils vivent, ils ne sauraient manquer [1]. Mais hélas! mes malheureuses filles, qui jamais n'eurent d'autre table que celle de leur père, qui partageaient avec lui tout ce qu'il touchait, ah! je te les confie. Je voudrais les presser sur mon cœur et gémir avec elles. Permets, prince noble, généreux prince. Si mes mains les touchaient, je croirais les voir encore. Tu consens? Mais, ô dieux! ne les entends-je pas qui pleurent à mes côtés? Créon a eu pitié de moi. Il a fait venir près de moi ces enfants qui me sont si chers [2]. »

Et il les attire dans ses bras; et quelquefois, songeant que ce sont ses sœurs, « il les rejette malgré lui de son sein paternel [3]. » Il y a là un moment de trouble, plein de douceur et d'amertume, où, dans le conflit de ces sentiments contraires, la nature a peine à se retrouver. Œdipe, par un mouvement bien naturel à une forte émotion, parle à ces pauvres enfants comme s'il en pouvait être compris. Ainsi fait ailleurs Ajax à son jeune fils

1. La Harpe avait lu avec bien de la distraction, et une grande préoccupation du droit public moderne, ce passage qu'il rappelle ainsi dans son analyse : « Il a recommandé ses fils à Créon, qui va régner pendant leur minorité. »

2. V. 1425-1451. — 3. Lemercier, *Rev. encycl.*, t. I, p. 306, article déjà cité.

Eurysacès [1]. Il leur dit de quel châtiment, pour quels forfaits involontaires il s'est si cruellement puni. Il leur annonce la triste vie à laquelle les condamne elles-mêmes le malheur de leurs parents. A quelles assemblées seront-elles admises? A quelles fêtes se présenteront-elles sans en revenir couvertes de confusion et les larmes aux yeux? Qui voudra, lorsqu'elles arriveront à l'âge de l'hymen, s'associer à leur opprobre? Personne, hélas! leur jeunesse se flétrira dans l'abandon et la stérilité.

« O fils de Ménécée, car tu es maintenant leur père, toute leur famille; ceux qui les ont fait naître ne sont déjà plus; ne les rejette pas. Elles sont de ton sang. Ne permets pas qu'elles errent à l'aventure sur la terre, sans appui, sans secours, condamnées à porter tout le poids de mes malheurs. Prends pitié d'elles, d'un si jeune âge et si abandonnées de tous, Créon, hormis de toi qui leur restes. Dis-moi que tu consens, généreux mortel: fais-le-moi savoir en touchant ma main [2]. »

Remarque-t-on comme les pensées d'Œdipe se sont insensiblement détournées de sa propre infortune? comme, par cette pathétique prière, il semble se consoler lui-même? Il console aussi le spectateur. La Harpe, qui a traduit en vers, quelquefois heureux, une grande partie de cette scène [3], dit avec raison qu'elle fait couler des pleurs « qu'on avait besoin de répandre. »

Une observation fort juste, qui appartient, je crois, à

1. Voyez plus haut, p. 18 sq.

2. V. 1482-1489. L'auteur d'une bonne édition classique de l'*OEdipe Roi*, publiée à Paris en 1855, M. Marie, préférerait, au dernier vers : « Fais-le savoir en touchant *leur* main. » Il ne lui paraît pas qu'Œdipe, devenu, de son propre aveu, un être impur, puisse réclamer pour lui-même un pareil gage. Mais cependant, un peu plus haut, v. 1392, n'invite-t-il pas le chœur à ne pas craindre son contact? — Dans ces dernières années, rappelons-le à cette occasion, l'*OEdipe Roi* a été, pour plusieurs de nos professeurs les plus distingués, l'objet de travaux fort recommandables, spécialement adressés à la jeunesse studieuse. Telles sont les élégantes traductions en prose, accompagnées d'utiles commentaires, de M. Boyer, en 1843 (nous en avons parlé plus haut, p. 183), de M. Croizet, en 1854. Dans l'intervalle, M. Berger avait fait du texte une étude approfondie, à l'autorité de laquelle se sont référés tous ceux qui, chez nous, l'ont depuis édité et annoté.

3. *Cours de littérature.*

Rochefort[1] c'est que les traits principaux du caractère emporté, orgueilleux, opiniâtre d'Œdipe reparaissent même dans la peinture de son abaissement. Le destin a bien pu l'abattre, mais non le changer. Ainsi l'a voulu Sophocle, qui savait avant les Poétiques la fameuse règle :

. . . . . Servetur ad imum
Qualis ab incœpto processerit, et sibi constet[2],

Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord,
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord[3].

Ce n'est pas, par exemple, sans un mouvement marqué d'impatience d'Œdipe se justifie auprès du chœur de s'être, de ses propres mains, privé de la vue[4]. Ce n'est pas non plus sans un éclat involontaire de son ancienne hauteur, qu'il parle de ses maux comme au-dessus de tout autre constance[5]; sans un retour complaisant sur sa fortune passée, qu'il s'abstient de rien demander pour ses fils, qui sauront, dit-il, se suffire à eux-mêmes[6]. Il met à solliciter l'exil une invincible ténacité[7], et quand il se refuse à rentrer dans le palais et à quitter ses enfants, il le fait presque avec le ton de la menace[8]. Mais ce sont là des saillies involontaires qui tombent devant cette sévère parole de Créon :

« Ne cherche pas à l'emporter toujours. Tes victoires, tu le sais, n'ont pas fait le bonheur de ta vie[9]. »

Créon résume ainsi la partie humaine, si on peut le dire, du drame, le rôle qu'y a joué la passion. Quant au rôle de la fatalité, qu'on en peut appeler la partie divine, c'est le chœur qui se charge de la rappeler une dernière fois. Il termine par le mot célèbre de Solon à Crésus : qu'il ne faut donner à un homme le nom d'heureux qu'après sa mort. Les critiques[10] qui ont trouvé cette moralité

1. Traduction de Sophocle. — 2. Horat. *ad Pison.*, 126. — 3. Boileau, *Art poétique*, III. — 4. V. 1348 sqq. — 5. V. 1393 sq. — 6. V. 1438 sqq. — 7. V. 1415 sq., 1428 sqq., 1497. — 8. V. 1501. — 9. V 1501 sq. — 10. Boivin et Dupuy, ouvrages déjà cités.

trop usée, trop triviale pour appartenir à Sophocle, ne se sont pas souvenus qu'elle commence *les Trachiniennes* de ce poëte, et se trouve encore exprimée dans un de ses fragments[1]. Euripide ne s'est pas fait faute de la répéter[2]; rien de plus ordinaire dans la tragédie grecque dont c'était la perpétuelle leçon[3].

Il y a tant de vérité dans la conduite de *l'Œdipe Roi*, et le théâtre moderne a essayé avec si peu de succès d'y changer quelque chose, qu'il n'est guère possible de se figurer le sujet traité d'une autre manière. On doit croire cependant qu'il avait été autrement présenté par Eschyle et Euripide, qui tous deux, comme Sophocle, avaient fait leur *Œdipe*[4]; on en a même la certitude à l'égard d'Euripide, dont l'ouvrage a pu être reconstruit, en plusieurs de ses parties du moins, au moyen de fragments plus nombreux[5]. Sans adopter complétement ces restitutions ingénieuses, mais quelquefois arbitraires, j'en extrairai ce détail curieux, que, chez Euripide, qui s'écartait en cela de la tradition de Sophocle et de la sienne aussi dans ses *Phéniciennes*, Œdipe ne se privait pas lui-même de la vue. Les serviteurs de Laïus se vantaient d'avoir ainsi

1. *Trachin.*, v. 1 sqq; *Tyndar.*, fragm.; Stob., tit. cv, 3. — 2. *Androm.*, 100; *Troad.*, 513, etc. Cf. Ovid., *Metam.* III, 135; Auson., *Lud. sapient*, VII, etc. — 3. Voyez plus haut, p. 65 sq.

4. L'*OEdipe* d'Eschyle, dont le titre se trouve dans le catalogue de ses pièces, faisait partie d'une des trilogies où il avait, nous l'avons dit (t. I, p. 201), reproduit tout le cycle thébain. Il n'est pas bien sûr qu'à cet *OEdipe* appartiennent les vers d'Eschyle que le scoliaste de Sophocle rapproche du passage de l'*OEdipe Roi* (v. 704, 717 sqq.), où est décrit le défilé de Phocide, théâtre de la mort de Laïus. Ces vers sont rapportés par God. Hermann (*de Æschyli Glaucis; de Æschyli trilogiis Thebanis, Opusc.*, t. II, p. 64; VII, 194. Cf. Butler, *ad Fragm. incert.*, 144) à une autre pièce du même poëte, à son *Glaucus de Potnie*. Voyez, en dernier lieu, sur ce fragment et quelques autres qu'on a pensé avoir appartenu à l'*OEdipe* d'Eschyle, E. A. J. Ahrens, *Æschyl. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 224; A. Nauck, *trag. græc. fragm.*, 1856, p. 43.

5. Voyez C. Fr. Hermann, *Quæst OEdipod.*, 1837, p. 8 sqq.; Welcker, *Trag. gr.*, 1839-1841, p. 537 sqq; Hartung. *Euripid. restitut.*, 1843, t. I, p. 244 sqq, etc.; et, enfin, sur leurs opinions diverses et les fragments qu'elles expliquent, F. G. Wagner, *Euripid. fragm.*, éd. F. Didot, 1846, p. 751 sqq.

vengé sur lui le meurtre de leur maître, dans des vers qui nous ont été heureusement conservés [1]. Œdipe étant nommé dans ces vers le fils de Polybe, on en peut conclure que le héros d'Euripide était reconnu et puni comme meurtrier de Laïus avant que l'on eût découvert ses liens de parenté avec ce prince et sa veuve Jocaste; qu'ainsi la pièce n'offrait point, au même degré du moins, cette admirable suspension qui, dans celle de Sophocle, n'amène qu'au dénoûment la révélation de tous les secrets à la fois, du meurtre, du parricide, de l'inceste. Sophocle avait-il renchéri sur Euripide? ou celui-ci, comme si souvent, avait-il fait effort pour se distinguer d'un modèle aussi difficile à suivre qu'à éviter? Les dates seules des deux ouvrages permettraient de le dire, et ces dates manquent [2]. Elles manquent de même avec toute autre espèce de détails pour les *Œdipes* d'Achæus [3], de Philoclès [4], de Mélitus [5], de Xénoclès [6], de Nicomaque [7], de Carcinus [8], de Diogène [9], de Théodecte [10], dont nous ne pouvons constater que l'existence en nombre vraiment surprenant. Il faut se souvenir, pour s'en expliquer la merveille, que l'infinie variété des traditions permettait de reproduire sans

1. Schol. ad *Phœniss.*, v. 61. C. Fr. Hermann remarque que cette scène de l'*Œdipe* d'Euripide a été reconnue dans le bas relief d'un vieux sarcophage par Zannoni, *Illustrazione di due urne Etrusche et di alcuni vasi Hamiltoniani*, Firenze, 1812, p. 1-27. Il cite encore Inghirami, *Monum Etr. Urne*, II, 71, et Welcker, *Zimmermann's Zeitschrift für die Altherthumviss.*, 1834, p. 397 et 779.

2. C'est par une conjecture qui, toute spécieuse qu'elle est, n'exclut pourtant pas le doute (on l'a pu voir plus haut, p. 163) qu'on a rapporté l'*OEdipe* de Sophocle à la troisième année de la LXXXVIIe olympiade. On a conjecturé de même, par des motifs qui ne peuvent avoir le caractère de la certitude, que l'*OEdipe* d'Euripide n'a pas précédé la LXXXIXe ou la XC^e olympiade. Voyez à ce sujet F. G. Wagner, *ibid.*

3. Hesych. — 4. Suid. — 5. Schol. Plat. Clark. apud Bekker., p. 330. — 6. Ælian. *Var. hist.*, II, 8. — 7. Suid. — 8. Aristot. *Rhet.*, III, 16. — 9. Suid.; Diog. Laert., VI, 80.

10. Athen. *Deipn.* X, 75. — On ne sait si c'est à quelqu'un de ces huit *OEdipes*, ou à celui d'Euripide, qu'appartenait le vers de l'*OEdipe exilé*, déclamé, raconte Suétone (*Ner.* XLVI), par Néron dans ses derniers jours, et qu'on interpréta comme un présage de sa mort prochaine : « La mort! tous me la conseillent, ma femme, ma mère, mon père. » Voyez à ce sujet Fr. G. Wagner, *ibid.*, p. 755.

cesse sur la scène, avec quelque nouveauté, les mêmes aventures. L'histoire d'Œdipe [1], en particulier, avait bien changé depuis Homère, qui ne parle ni de sa cécité, ni de son exil, ni de sa merveilleuse disparition; les épopées du cycle thébain, comme on dit aujourd'hui [2], celles d'Arctinus et d'autres l'avaient enrichie de circonstances, parmi lesquelles pouvaient choisir les poëtes tragiques, auxquelles ils ne se faisaient pas scrupule d'ajouter. La suite de ces recherches nous montrera combien peu ils se piquaient de s'accorder entre eux sur le même personnage. Pour nous borner à celui d'Œdipe, Sophocle, dans une autre tragédie, le fait mourir à Colone et avant ses fils; il leur survit dans *les Phéniciennes* d'Euripide, où on le voit sortir avec Jocaste du palais de Thèbes, pour pleurer sur leurs corps. Il arrivait à ces poëtes de se contredire eux-mêmes sans aucun scrupule : nous n'en chercherons pas bien loin des exemples. Créon, dans cette tragédie, n'annonce pas, il s'en faut de tout, le tyran qui porte ce nom dans l'*Œdipe à Colone* et dans l'*Antigone*. Est-ce au long exercice du pouvoir absolu qu'il faut s'en prendre d'une si complète métamorphose? Disons, puisque l'occasion s'en présente, qu'on peut en conclure, contre l'opinion de quelques critiques, que ces trois pièces, publiées d'ailleurs à des époques diverses, étaient indépendantes l'une de l'autre, qu'elles ne se tenaient point par le lien de l'antique trilogie, alors passée d'usage.

L'auteur de l'argument grec de l'*Œdipe Roi* raconte, d'après Dicéarque [3], que ce chef-d'œuvre échoua, au concours dramatique du théâtre d'Athènes, contre une pièce de Philoclès, ou peut-être, comme on l'a spirituellement conjecturé pour expliquer cette étrange défaite [4], contre quelque ouvrage emprunté par ce Philoclès à son oncle Eschyle [5]. Il reprit son rang dans la Poétique d'Aristote,

1. *Iliad.* XXIII, 679; *Odyss.* XI, 271. Cf. Pausan., *Att.* XXVIII. — 2. Pausan., *Bœot.*, V.

3. Cf. Aristid., *pro Quatuorv.* — 4. C. J. Grysar, *de Græc. trag. quales fuit circum tempora Demosthenis*, col. 1830. — 5. Voyez t. I, p. 68, 73, 100.

et sans doute auparavant, dans l'estime du public, qui se trompe par tout pays, mais jamais longtemps [1]. Rien n'établit qu'il ait été imité à Rome avant le temps où Jules César composa, fort jeune encore, une tragédie d'*Œdipe*, condamnée depuis par Auguste, avec d'autres écrits de la même époque, dont la publication aurait pu compromettre la gloire du dictateur, aux honneurs obscurs d'un dépôt dans une bibliothèque publique [2].

Notre moderne César n'a point écrit de tragédies, bien qu'il ait eu un moment la velléité de devenir le collaborateur d'un poëte tragique [3]. Le grand drame qu'il jouait lui-même dans le monde lui a seulement laissé le loisir de s'occuper des maîtres de notre scène et de leurs successeurs, dont il jugeait librement et capricieusement les œuvres souvent représentées devant lui par un admirable acteur. L'idée lui vint un jour de relever dans son palais ce théâtre antique, qu'on lui disait avoir produit le nôtre, d'y faire reparaître, comme dans les représentations érudites de l'Italie du XVIe siècle [4], avec sa majestueuse sévérité, cette tragédie athénienne, embellie, mais, à ce qu'il soupçonnait, altérée par ses illustres émules. Il regretta quelquefois, à Sainte-Hélène, où il lisait les tragiques grecs, de ne s'être point donné le spectacle de l'*Œdipe Roi*, ainsi ressuscité [5].

Ce n'est sans doute pas à ce projet de restauration littéraire qu'il faut rapporter l'origine des imitations de l'*Œdipe Roi*, de l'*Œdipe à Colone*, de l'*Électre*, que nous a fait connaître, en 1818, la publication du théâtre posthume de M. J. Chénier. Leur auteur n'était pas aussi propre qu'eût pu l'être son frère André à rendre

1. Lorsque Dion Chrysostome, à la fin de son X^e discours, *Diogenes aut de servis*, fait argumenter spirituellement, plaisamment Diogène, à la façon des philosophes grecs (voyez notre tome I, p. 134 sqq.), contre la conduite déraisonnable d'Œdipe, il ne paraît pas qu'après tant de tragédies sur ce sujet, il se souvienne d'une autre que de celle de Sophocle.

2. Suét., *J. Caes.*, LVI. Voyez plus haut, p. 48. — 3. Voyez Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, t. IV, p. 101; M. Villemain, *Réponse au Discours de réception à l'Acad. franç. de M. Scribe*. — 4. Voyez t. I, p. 161. — 5. *Mémorial de Sainte-Hélène*, t. VII, p. 146.

dans ses vers, avec exactitude, le génie de la tragédie grecque, qu'il n'estimait guère, nous le savons par une curieuse confidence [1], et que, par conséquent, il ne sentait pas. Son *Œdipe Roi*, la moins imparfaite de ses trois imitations, semble moins traduit de Sophocle que de Voltaire, qui n'avait pas besoin de cette traduction. C'est une œuvre où, sans doute, le caractère de la versification et du style, et un certain nombre de beaux vers attestent, malgré beaucoup de négligences, le travail d'une main exercée; mais qui, pompeuse et vague, n'a certainement rien de grec. Cherchez-y cet heureux mélange de hardiesse passionnée et de familiarité naïve, ce dialogue si plein d'aisance et d'abandon, l'exquise vérité des détails, les nuances délicates du sentiment, la parure, la rançon de la simplicité antique. On peut le dire, sans faire tort à Chénier, dont les titres sont ailleurs, tout cela a disparu de ce qu'il croyait peut-être une imitation fidèle. Que conserve-t-elle donc de l'original? à peu près l'ordre général de la composition, la suite des scènes et des principales idées, ce qui en resterait dans un argument, ce qui reste d'une tapisserie dont les couleurs effacées laissent à découvert la trame [2].

1. *Rev. encycl.*, t. I, p. 300, article déjà cité de Lemercier. M. Daunou, dans sa notice sur M. J. Chénier, exprime une opinion différente, mais que ne justifie pas assez la faiblesse et l'infidélité des imitations laissées par ce poëte.

2. Les journaux ont rendu compte, avec éloge, en 1838, d'une traduction en vers de l'*Œdipe Roi*, publiée à Nantes *par un ancien recteur d'académie*. Depuis, il a été bien souvent reproduit de même, et dans les traductions complètes de Sophocle de MM. V. Faguet, 1848; F. Robin, 1850; Th. Guillard, 1852 (voyez plus haut, p. 4); et dans l'*Anthologie dramatique du théâtre grec* de M. E. Magne, 1846 voyez plus haut, p. 4); et dans les essais particuliers de MM. L. Ayma, 1845; A. Gouniot-Damedor, 1848; L. Richaud, 1851; d'autres peut-être encore. Une mention particulière doit être faite de la remarquable traduction que M. Jules Lacroix a fait applaudir en 1859, au Théâtre-Français, et qu'en 1862 a couronnée l'Académie française. Voyez M. Villemain, *Rapport sur les concours de* 1862.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Œdipe à Colone.

Un assez grand nombre d'années sépare l'*Œdipe Roi* de l'*Œdipe à Colone*, et quant à l'ordre des événements, et très-probablement aussi, quant à la date de la composition : le héros et le poëte ont vieilli de l'une à l'autre des deux tragédies; de là, dans la dernière, avec un sujet nouveau, une manière différente.

C'est bien toujours, et il n'en pouvait être autrement, le même fonds dramatique que n'ont cessé d'exploiter, chacun selon son tour d'esprit, les tragiques grecs. On y trouve bien encore, comme partout dans ce théâtre, la fatalité qui fait travailler à son œuvre la passion, la volonté, la liberté humaines. Mais, à notre surprise, cette tyrannique puissance ne s'y montre plus que tutélaire et bienfaisante : enfin réconciliée avec Œdipe, elle fait rentrer le calme dans sa conscience troublée; elle console par les soins de la tendresse filiale les misères de sa cécité et de son exil; elle lui permet de sortir de la vie et le conduit comme par la main jusqu'à son tombeau, asile souhaité et en même temps glorieux, merveilleux gage de victoire que se disputent en vain ses ennemis, et dont il paye magnifiquement les bienfaits d'une nation hospitalière. Les couleurs du tableau sont devenues moins sombres; il y a moins de terreur, un pathétique moins déchirant; ce qui y domine, c'est une sorte de sérénité religieuse, des émotions touchantes et douces, un intérêt calme qui admet, non sans grâce, les longs développements et même les redites : des touches plus molles, avec une raison plus mûre, y font sentir la vieillesse du génie [1],

1. Sallier, dans les *Mémoires de l'Acad. des Inscript.*, t. VI, p. 386 sqq.

vieillesse admirable, à laquelle un grand poëte tragique a osé comparer la sienne, et dont il a dit si éloquemment :

> Tel Sophocle à cent ans charmait encore Athènes;
> Tel bouillonnait encor son vieux sang dans ses veines,
> Diraient-ils à l'envi, lors qu'Œdipe aux abois
> De ses juges pour lui gagna toutes les voix [1].

Ce n'est pas au hasard, par forme d'exagération poétique, que Corneille donne cent ans à l'auteur de l'*Œdipe à Colone*. Il répète, ou peu s'en faut, ce qui se lit chez Valère Maxime [2]. D'autres témoignages anciens [3], conciliés entre eux, se tire aussi ce qu'on raconte de la lecture de cette tragédie, ou du moins d'une de ses scènes, au tribunal où Sophocle eut à se défendre dans ses derniers jours, non pas, selon Cicéron, répété par Plutarque, contre ses enfants, mais contre un d'eux, Jophon, qui voulait le faire interdire. Sur quoi se fondait l'accusation d'imbécillité qu'il repoussa si victorieusement? Était-ce, comme le veut encore Cicéron, sur la négligence apportée par le vieillard à l'administration de ses biens, ce qui ne s'accorderait guère avec les habitudes d'avarice qui, à tort ou à raison, lui ont été quelquefois reprochées? Était-ce, selon le récit de son unique biographe et du scoliaste d'Aristophane, qui paraît avoir suivi le même auteur, sur ses complaisances pour un enfant de son fils naturel, Ariston, complaisances qui pouvaient aller jusqu'à compromettre les droits de son fils légitime? Cet enfant, célèbre depuis sous le nom de Sophocle le jeune [4], ne venait-il que de naître? ou, ce qui est plus conforme à ce qu'on sait d'ailleurs de lui, était-il déjà grand, et avait-

caractérise ingénieusement le ton de l'*Œdipe à Colone*, par cette phrase du *de Senectute* : « Decorus est sermo senis, quietus et remissus, facitque persæpe ipsa sibi audientiam diserti senis compta et mitis oratio. »

1. P. Corneille, vers adressés au roi en 1676. — 2. VII, 7 : « Prope centesimum annum attigit, sub ipsum transitum ad mortem Œdipo Coloneo scripto. »

3. Aristot., *Rhet.* III, 15; Cic. *de Senect.*, VII; Plutarch., *An seni gerenda respublica*, III; Lucian., *Longæv.*, XXIV; Apul., *Apolog.*; *Vit. Sophocl.*; schol. ad Aristoph. *Ran.*, 73, etc. — 4. Voyez notre tome Ier, p. 69.

il perdu son père, lorsque son aïeul essaya, on peut le conjecturer, de lui assurer les avantages de la légitimité en le faisant inscrire sur le registre de sa *phratrie*, l'état civil d'Athènes ? Est-ce devant cette *phratrie* qui n'accueillit pas, à ce qu'il semble, l'opposition formée par Jophon, ou devant un autre tribunal auquel Jophon aurait déféré la conduite de son père, taxée par lui de déraison, que se débattit la cause rendue si célèbre par le nom de Sophocle et par le genre de défense auquel il eut recours? Ce sont là des problèmes que, dans ces derniers temps surtout et dans la docte Allemagne, on s'est plu à débattre [1], mais que le vague, l'insuffisance des données ne permettaient pas de résoudre. Vouloir, à l'aide d'érudites hypothèses, retrouver toutes les circonstances de certains faits obscurs, c'est aller au delà de ce qui est raisonnablement permis à la curiosité de la critique. D'autre part, arguer contre la réalité de ces faits, comme il est arrivé en cette occasion, de la difficulté de les bien comprendre, lorsque d'ailleurs ils ont pour eux l'authenticité qui résulte de la concordance d'autorités respectables, c'est pousser trop loin aussi le scepticisme. Croyons, comme le vulgaire, sans pouvoir nous expliquer bien exactement comment la chose s'est passée, et au procès de Sophocle, et à son éloquente défense : « Si je suis Sophocle, je ne puis délirer; et si je délire, je ne suis point Sophocle. » Sur quoi le poëte, ajoute le biographe, lut à ses juges son *Œdipe à Colone*, ou, pour mieux dire, un chœur de cette pièce, consacré à l'éloge de Colone, comme le rapporte Plutarque.

La forme de cette défense n'est pas si extraordinaire, si invraisemblable qu'il a paru à quelques personnes. Les orateurs athéniens, j'ai déjà eu occasion de le dire [2], ne mêlaient-ils pas de citations poétiques leurs discours les

1. Voyez dans les *Quæst. OEdip.* de C Fr. Hermann, déjà citées, l'histoire de cette discussion. Cf. Maltebrun, *Mélanges*, t. III, p. 55 sqq. ; *Biogr. univ.* art. Sophocle; Th. Guiard, *Étude morale sur Sophocle*, en tête de sa traduction en vers du *Théâtre de Sophocle*, 1852, p. 25 sq.

2. T. Ier, p. 129 sqq.

plus sérieux? N'est-ce pas même par eux que se sont conservés certains passages des tragiques? Quand ce que nous avons d'eux ne l'établirait pas, ne suffirait-il pas, pour être en droit de l'affirmer, des révélations du *Dandin* d'Aristophane sur les passe-temps du tribunal, où le peuple jugeur, tout en gagnant son triobole, n'entendait pas s'ennuyer, et savait bon gré à quiconque trouvait moyen d'égayer son affaire : « Si l'acteur Œagrus est cité en justice, nous ne le renverrons pas absous qu'il ne nous ait récité quelque beau passage de *Niobé* [1]. »

Je me suis à dessein dépaysé par cette citation d'Aristophane, pour ne pas paraître trop oublier la gravité de mon sujet, en rapprochant, d'après un spirituel récit [2], de l'aventure de Sophocle, une aventure tout à fait semblable arrivée, j'ose à peine l'écrire, à l'abbé Cotin.

« Dans sa vieillesse, il céda une partie de sa fortune à un de ses amis contre une pension viagère. Ses parents ayant voulu le faire interdire, il invita ses juges à venir l'entendre prêcher, et son éloquence, l'éloquence de l'abbé Cotin ! produisit tant d'effet sur eux, qu'ils condamnèrent les parents de l'orateur à une amende et aux dépens. »

Mais c'est assez s'arrêter à la défense d'une anecdote que la critique, d'ailleurs, contesterait en vain; elle plaît à l'imagination qui s'obstinera toujours à y croire [3]. On

1. Aristoph., *Vesp.*, 592 sq. — 2. *Journal des Débats*, 28 mars 1829, article de M. V. Le Clerc.

3. Millevoye, dans son poëme intitulé : *Les plaisirs du poëte*, l'a racontée à son tour, en assez beaux vers :

Sophocle avait des fils, dont les cœurs endurcis
Avides d'envahir son tardif héritage,
D'un vieillard importun accusaient le long âge.
Ils feignent que leur père, indigne de son art,
N'agit, ne pense plus, ne vit plus qu'au hasard,
Et que de sa raison par les ans affaiblie
Le flambeau pâlissant s'éteint avec sa vie.
Sophocle est accusé par ses enfants ingrats,
Et Sophocle est conduit devant les magistrats
Calme, parmi les flots d'un nombreux auditoire,
Il s'avance escorté de soixante ans de gloire.
On l'interroge; alors levant avec fierté
Un front où luit déjà son immortalité :

aime à voir dans l'*Œdipe à Colone*, dans les scènes où le chœur déplore les maux qu'apporte un grand âge, où Œdipe loue la piété d'Antigone et maudit l'ingrat Polynice, le plaidoyer d'un père outragé; on se figure le procès recommençant au théâtre, et Sophocle vengé par les applaudisssments du public, comme il l'avait été par les suffrages des juges.

Cette satisfaction fut bien tardive, si l'on en croit ce que rapporte un argument de la pièce assez récemment découvert et publié [1], que l'*Œdipe à Colone* fut représenté sous l'archonte Micon, quatre ans seulement après la mort de Sophocle, et par les soins de son petit-fils Sophocle le jeune, celui-là même qui avait donné occasion au drame domestique, peut-être exprimé dans cette tragédie.

Ce nouveau texte a suscité parmi les savants de nouvelles disputes. Comment concilier les quatre ans d'intervalle qu'il met entre la mort de Sophocle sous l'archonte Callias et la représentation de la pièce sous l'archonte Micon, avec ce qui se lit chez Diodore de Sicile [2], que ce fut cinq ans après Callias, et sous Lysias, la quatrième année de la XCV^e olympiade, que Sophocle le jeune commença à faire jouer des pièces de théâtre? Est-ce bien

« Entre mes fils et moi que l'équité prononce!
« Sages Athéniens, écoutez ma réponse. »
Il dit, et fait entendre à ses juges surpris
Le dernier, le plus beau de ses nobles écrits;
Il lit Œdipe! il lit, et sa froide vieillesse
Se réchauffe un instant des feux de la jeunesse.
Ces longs cheveux blanchis, cette imposante voix,
Ce front qu'un peuple ému couronna tant de fois,
Portent dans tous les cœurs une terreur sacrée;
Le juge est attendri, la foule est enivrée;
Ses fils mêmes, ses fils tombent à ses genoux....
Les pleurs ont prononcé, le grand homme est absous.

1. C'est ce qui résulte de cette note de C. Fr. Hermann, ouvrage déjà cité, p. 39 : « Ex copiis Victorianis, quæ Monachii asservantur, primus edidit Thierschius in actt. Philoll. Monacc. t. I, p. 322; mox ex ipsis membranis Laurentianis Elmslejus in editione sua, Oxon, 1823, 8. » Voyez cet argument dans l'édition de Boissonade, où il est rapporté le troisième.

2. XIV, 53.

d'une première apparition de l'*Œdipe à Colone* qu'il s'agit; n'est-ce pas plutôt d'une reprise dirigée par Sophocle le jeune, qui aurait ainsi modestement préludé à ces débuts dont parle Didore? Que si, au contraire, l'*Œdipe à Colone* paraissait alors pour la première fois, quelle part faut-il faire dans la composition de cet ouvrage posthume, laissé peut-être inachevé et imparfait par son auteur, à celui qui le rendit public? quelles parties sont du vieillard, et quelles sentent le jeune homme? et cette différence de main ne peut-elle pas servir à expliquer certaines difficultés dont on se rendrait plus difficilement compte dans l'œuvre d'un seul poëte et d'une seule époque? Toutes ces questions que je me contente d'énoncer, et dont plusieurs me paraissent, je l'avouerai, bien téméraires, bien peu susceptibles de solution, ont, à leur tour, agité l'érudition allemande dans des disputes auxquelles ont pris part les Jacobs, les Bœckh, les Thiersch, les God. Hermann.

Elle a trouvé un troisième champ de bataille [1], aussi ténébreux, aussi propre à ces engagements où brillent, sans pouvoir se vaincre, les combattants, dans l'impossible interprétation de certaines allusions aux inimitiés, aux démêlés des Athéniens et des Thébains, allusions déjà remarquées depuis longtemps [2], dont l'intention est évidente, mais dont il est fort douteux qu'on découvre jamais la véritable occasion. Supposant qu'elles se rapportaient à quelque circonstance présente, tandis qu'elles pouvaient tout aussi bien trouver leur application dans le passé et même dans l'avenir, on a cherché quelles étaient, pendant toute la durée de la guerre du Péloponèse, les époques qui pouvaient le mieux les admettre, et, selon les découvertes amenées par ce genre de recherches, on a nombre de fois changé la date de la pièce, fort savamment, mais aussi fort arbitrairement, puisque c'était au

1. Voyez *Quæst. OEdip.* de C. Fr. Hermann, déjà citées, p. 40 sqq., 59 sqq. — 2. Schol., v. 92, 448; *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. VI, p. 385 sqq., etc.

mépris des témoignages positifs qui fixent cette date [1]. Je ne m'engagerai pas dans l'exposition infinie de tous ces systèmes d'interprétation historique par lesquels on a voulu ajouter à l'intérêt de l'*Œdipe à Colone* l'attrait d'un ouvrage de circonstance, qui probablement ne lui a pas manqué, soit lorsque Sophocle l'écrivait, soit lorsque son petit-fils le faisait représenter, mais dont, après tout, il aurait pu se passer. N'était-ce pas assez, pour charmer les Athéniens, que tous ces éloges d'Athènes, de ses vertus généreuses, de sa valeur, de sa richesse, des productions de son sol aimé des dieux? Quel plaisir de se sentir transporté par les vers du poëte au milieu des antiques images de leur culte, de leurs traditions religieuses, des souvenirs de leur histoire héroïque, et cela, non loin des lieux mêmes autrefois témoins de ces merveilleuses aventures, de ces lieux dont la vue ou la pensée seule, par une illusion facile, faisait de la fiction une réalité et les en rendait un instant contemporains !

Cette tragédie, on le voit, par le caractère tout à fait antique du sujet et de la composition, par un intérêt tout personnel à l'auteur et à sa patrie, le plus local qu'il soit possible, puisque Sophocle a voulu y honorer, non pas seulement Athènes, mais Colone, son bourg natal, devait se prêter moins qu'aucune autre aux tentatives de l'imitation moderne. Elle a cependant, assez tard il est vrai, en 1778, par l'expression de sentiments d'une vérité universelle et qui peut se traduire, fort heureusement inspiré la verve d'un de nos poëtes, de celui qui, vers cette époque, prit au théâtre, comme à l'Académie, la place de Voltaire, de l'auteur du second Œdipe naturalisé sur notre scène, d'Œdipe chez Admète. On se donne, depuis quelques années, malgré l'exemple et l'autorité d'une critique plus équitable et plus délicate [2], le plaisir facile

1. Sur l'etat présent, ou peu s'en faut, de cette discussion, voyez le résumé qu'en a donné M. H. Weil dans sa dissertation : *De tragœdiarum Græcarum cum rebus publicis conjunctione*, 1844, p. 12 sqq.

2. Voyez M. Villemain, *Tableau de la littérature au* dix-huitième

de déprécier Ducis par des parallèles rigoureux, que de meilleurs poëtes ne soutiendraient pas toujours mieux, avec des modèles peut-être imprudemment choisis. Ses pièces, il est vrai, ne reproduisent ni l'ordonnance ni la pensée des compositions de Shakspeare et de Sophocle, auxquelles elles sont empruntées. Il y a plus, en ce qui concerne l'économie, la conduite, elles ne supportent guère l'examen; jamais personne n'eut moins de droit que Ducis de s'écrier, comme il l'a fait, avec une sorte de courroux littéraire, dans une charmante épître :

Le plan, toujours le plan, l'inflexible unité!

Ducis n'a jamais rien compris à l'une et ne s'est jamais donné la peine de l'autre. Ses tragédies, toutefois, si mal conçues, si mal construites, ont saisi le public par des beautés de détail d'un grand effet, beaucoup de couleur, beaucoup d'énergie, une grande sensibilité. On raconte qu'à certain sermon, moins fort de raisons que de mouvements, un auditeur s'écriait tout en larmes : « Il ne sait ce qu'il dit! » Les tragédies de Ducis sont un peu comme ce sermon; sa poésie n'a pas toujours grand sens, mais elle est pleine d'émotion et elle émeut. Qu'a-t-il pris à Shakspeare, à Sophocle? non pas des pièces, assurément; mais des images, des idées, des sentiments dont il s'est échauffé et comme enivré, qu'il a répétés avec une grande puissance, une grande vérité d'accent. Il avait l'âme remplie d'affections généreuses et tendres, et de là s'échappaient des traits d'une éloquence passionnée qui suffisaient au succès de ses tragédies et ne laissaient pas le loisir d'en examiner le très-défectueux artifice. Mais des traits pareils, des traits de poëte, même dans les œuvres les plus incomplètes, sont quelque chose d'excellent et de rare,

siècle, XLIII et XLIVe leçons; M. Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, ch. X. Dans ces passages, où l'auteur d'*OEdipe chez Admète* est apprécié avec la haute estime, le respect dus à un vrai poëte, se trouvent des extraits éloquemment reproduits, de beaux commentaires de l'*OEdipe à Colone:* le dernier contient, en outre, un parallèle intéressant de cette pièce avec le *Roi Léar* de Shakspeare.

qui devrait obtenir pour le reste plus d'indulgence de la critique. Pour moi, je suis aussi choqué qu'on peut l'être de l'erreur de goût qui, dans un même drame, Œdipe chez Admète, a mêlé, sans pouvoir les unir, deux tragédies tout à fait disparates. J'aperçois, comme d'autres, tous les vices qui ont dû résulter d'un pareil assemblage : la duplicité de l'action, le partage de l'intérêt, le désordre, le décousu des scènes. Je ne trouve même pas que l'auteur ait montré beaucoup plus d'art de composition dans l'édition abrégée, mais refroidie, qu'il donna en 1797, de son œuvre, sous le titre d'Œdipe à Colone. J'ajoute que ni dans l'un ni dans l'autre des deux ouvrages, trop souvent déclamatoires et emphatiques, et visant puérilement à la terreur, je ne retrouve l'esprit des modèles grecs et la couleur antique. Voilà, certes, de grandes concessions aux contempteurs de Ducis. Mais qu'ils m'accordent aussi que le théâtre a peu de peintures plus nobles et plus touchantes que celle des douleurs et des joies paternelles d'Œdipe, des remords de Polynice, du dévouement d'Antigone. C'est par Ducis, presque autant que par Sophocle, qu'Antigone est devenue le symbole de la piété filiale. Il a eu le droit de la saluer, dans son œuvre, de ces vers, qu'on lui a souvent appliqués :

Oui, tu seras un jour, chez la race nouvelle,
De l'amour filial le plus parfait modèle ;
Tant qu'il existera des pères malheureux,
Ton nom consolateur sera sacré pour eux,
Il peindra la vertu, la pitié douce et tendre ;
Jamais sans tressaillir ils ne pourront l'entendre.

Ces beaux rôles, ressuscités par Ducis, donnés par lui au Théâtre-Français, ont passé depuis, en 1787, sur une autre scène, qu'ils on animée longtemps de la vérité de leurs affections, traduite par une éloquente musique [1]. Ducis, élevé dans une école dramatique qui ne comprenait guère les Grecs, et les dénigrait même en les copiant, a bien souvent dénaturé Sophocle; mais aussi, par un heureux instinct, il s'est quelquefois rencontré avec lui dans l'expression pathétique et vraie du sentiment. Qu'il s'écarte du modèle ou qu'il s'en rapproche, il nous servira doublement à le commenter. De ces deux sortes de commentaires, l'imitation de Chénier, faite souvent aux dépens de Ducis, mais aussi froide que fausse, et qui a détruit une tragédie grecque sans en faire une tragédie française, ne pourra guère nous fournir que de la première.

1. *OEdipe à Colone*, opéra de Guillard et de Sacchini

Avant d'aborder le détail de ces analyses et de ces parallèles, disons, d'une manière générale, que la pièce (Edipo) où M. Niccolini, l'habile traducteur d'Eschyle, le juge délicat de la tragédie grecque [1], a traité à son tour le même sujet, mais lui-même, plutôt d'après Ducis que d'après Sophocle, se recommande par des mérites tout autres que ceux de la pièce grecque; qu'il ne paraît pas qu'elle ait prétendu à en reproduire les allures simples et familières, la marche calme, l'expression touchante, la majesté sereine; que ce qui y domine, au contraire, c'est, avec plus de solennité, plus de complication et de mouvement, une sorte d'emportement tumultueux dans la peinture prolongée du trouble de la conscience chez Polynice et même chez Œdipe, une sorte d'horreur religieuse entretenue par la pensée toujours présente du temple des furies, et la perpétuelle intervention de leurs prêtres.

Sophocle entre dans son sujet avec l'habileté qui lui est ordinaire, mais qui se cache ici sous un air de négligence. C'est par des incidents, en apparence fortuits, sans préface apprêtée, qu'il amène l'annonce de tout ce qu'il doit faire connaître d'abord au spectateur. Le nom des acteurs, le lieu de la scène, les faits qui ont précédé ou

1. Nous avons eu occasion de louer dans notre premier volume ses traductions des *Sept chefs devant Thèbes* et de l'*Agamemnon*, le discours sur la tragédie grecque qui orne l'édition de ses *œuvres* donnée à Florence en 1852.

qui vont suivre, tout cela s'expose, en son lieu, comme de soi-même, et à l'insu de l'auteur; et déjà, cependant, dans ce début si aisé et si paisible, où le drame semble sommeiller encore, l'action s'est engagée, l'intérêt s'est éveillé. Autant le Colone célébré par Sophocle était voisin du lieu où devait bientôt s'établir l'Académie, autant un tel art se rapproche de l'art presque contemporain des Dialogues de Platon, dans lesquels les hasards mêmes, les caprices d'un simple entretien, introduisent d'ordinaire le sujet de la discussion et aident au progrès logique des idées.

Cette disposition se reproduit dans le style, dont le point de départ est le langage de la conversation, avec ses tours familiers, ses à-peu-près, ses sous-entendus, et qui bientôt reçoit de la passion l'énergie des expressions, l'éclat des images, la hardiesse souvent lyrique des mouvements.

Un dernier mérite de cette exposition naturelle et attachante, c'était d'être traduite aux yeux par une suite de tableaux d'un effet pittoresque, que nous retrace la vivacité seule des paroles, et qui devait animer, à la représentation, des développements peut-être trop complaisamment prolongés.

Un vieillard aveugle paraît, appuyé sur une jeune fille. Nous sommes déjà touchés à ce spectacle, avant d'apprendre par les discours des personnages qu'ils s'appellent Œdipe et Antigone. Lors même qu'ils se sont nommés, nous oublions quelque temps ce que leurs noms nous rappellent et qui va faire l'intérêt de la tragédie, pour voir encore en eux, selon l'intention du poëte, une expression générale des misères et des afflictions humaines où nous nous retrouvons. Les vers par lesquels Œdipe ouvre la pièce étaient célèbres chez les anciens. Une douceur mélancolique les avait gravés dans quelques mémoires d'élite; Aristippe les répétait sur le rivage de Syracuse, où le jetait le naufrage[1], et l'on en retrouve

1. Galen. *Protr.*, v. Voyez notre t. I, p. 134. Cf. p. 139

comme un écho dans le charmant éloge qu'en a fait Cicéron[1].

« Fille d'un vieillard aveugle, Antigone, en quel lieu sommes-nous arrivés, près de quelle ville? De qui l'errant OEdipe recevra-t-il aujourd'hui les tristes dons de la pitié? OEdipe demande peu et obtient moins encore. Mais c'est assez pour lui : il sait se contenter, instruit par le malheur, par le temps, par un cœur généreux[2]. »

Qu'on nous pardonne d'interrompre par un rapprochement l'analyse à peine commencée de cette scène touchante. Elle était présente au souvenir, à l'imagination d'un poëte de cet âge, de Casimir Delavigne, lorsqu'il introduisait ainsi, dans un bois sacré, où l'accueille une jeune bramine, le vieux père de son paria, cherchant le fils qui l'a quitté :

ZARÈS.

Prêtresses des forêts, j'ignore vos usages;
Puis-je au pied de vos murs m'asseoir sous ces ombrages?
D'un moment de repos ma faiblesse a besoin.

NÉALA.

Vieillard, vous le pouvez.

ZARÈS.

J'arrive de si loin!

NÉALA.

Tout en vous nous révèle un pieux solitaire.

ZARÈS.

Moi!

NÉALA.

Qui donc êtes-vous?

ZARÈS.

Étranger sur la terre.
Je ne mérite pas ces secours empressés.

NÉALA.

Vous êtes malheureux?

1. *De Fin.*, V, I. — 2. V. 1-8.

ZARÈS.

Je le suis.

NÉALA.

C'est assez.
Je dois vous les offrir. Pourquoi, courbé par l'âge,
Entreprendre sans guide un pénible voyage?

ZARÈS.

Je n'ai pas un ami.

NÉALA.

De l'hospitalité
Nul n'a rempli pour vous le devoir respecté!
Qui vous nourrit?

ZARÈS.

Les dons du passant que j'implore,
Pauvre, demandant peu, recevant moins encore,
Satisfait cependant[1].

Antigone établit son père, fatigué d'une longue route, sur une pierre, à l'entrée d'un bois qu'elle croit un lieu consacré. Il est, dit-elle, planté de lauriers, d'oliviers, de vignes, et de nombreux rossignols s'y font entendre : c'est un abri bien riant pour les malheureux qui s'y reposent, et c'est aussi un bien riant séjour pour les divinités qui y habitent, comme nous l'apprendrons bientôt. Sophocle aimait ces contrastes, et un de ses plus judicieux interprètes[2] a fait du bois des Euménides l'emblème de sa poésie à la fois triste et gracieuse. Quand, négligeant les images dont la religion, autant que la poésie des Athéniens, aimait à voiler le culte des déesses redoutées qu'ils appelaient *bienveillantes* (c'est le sens du mot *Euménides*), Ducis change leur bocage en un désert horrible, tout hérissé de rochers et de cyprès, c'est qu'une méprise d'imitateur lui a fait garder, pour copier Sophocle, le pinceau dont il copiait Shakspeare ; c'est que, par habitude, il place sous le sombre ciel et dans quelque site sauvage du

1. Casimir Delavigne, *le Paria* (1821), act. III, sc. 2.
2. W. Schlegel.

nord, tel que le cimetière d'Hamlet, par exemple, ou la bruyère des sorcières de Macbeth, ces figures dépaysées d'Œdipe et d'Antigone dont autrefois, dans le modèle, la lumière méridionale d'un paysage grec éclairait les tragiques douleurs.

Une erreur d'un autre genre, due à la préoccupation d'une fausse dignité, c'est celle de Chénier, qui prête à l'aveugle et à sa conductrice, en peine de leur chemin, dans une situation que Sophocle a voulu conserver si ordinaire, ce pompeux dialogue :

Quelle cité, ma fille, a frappé tes regards?
— Athènes, si j'en crois l'orgueil de ses remparts[1].

Les personnages de la scène grecque disent plus simplement les choses simples :

« Sais-tu où nous sommes? — Près d'Athènes, je crois; tous les voyageurs nous l'ont dit sur la route, et j'en aperçois de loin les tours[2]. »

Qui les tirera d'embarras? un passant que Sophocle leur envoie fort à propos et fort raisonnablement; car les choses vont ordinairement ainsi. Cela a paru par trop commun à Chénier, qui a supprimé le passant. Cet homme, aux premières paroles que lui adresse Œdipe, l'interrompt pour l'avertir qu'il s'est placé, par mégarde, dans un lieu dont l'accès est interdit, dans une enceinte consacrée aux filles de la Terre et de la Nuit, qu'en ce pays on appelle Euménides. Mais, loin de s'effrayer à leur nom, Œdipe se déclare leur suppliant et refuse de quitter l'asile dans lequel le hasard, ou plutôt, comme il va le dire tout à l'heure, le destin lui-même l'a conduit. Le passant n'ose prendre sur lui de l'en faire sortir; il s'en va consulter à ce sujet ses concitoyens, non sans satisfaire auparavant, en plusieurs choses, la curiosité d'Œdipe et la nôtre. Ainsi, ce bois sacré des Euménides est situé dans le bourg de Colone, celui qu'on appelle l'équestre en

1. Acte I, sc. I. — 2. V. 12 sqq.

l'honneur de Neptune, l'auteur du premier coursier, qu'on y adore. Colone est une dépendance d'Athènes et obéit à son roi, le fils d'Égée, Thésée. Œdipe, instruit de ces détails et d'autres encore plus intéressants pour les Athéniens que pour nous, prie le Coloniate, que cette demande surprend un peu, de faire venir près de lui le roi d'Athènes, à qui il a quelque chose d'important à révéler.

Remarquez quelle attente excitent déjà, dans cette scène si simple ou plutôt dans cette conversation entre des hommes qui se rencontrent sur le chemin d'Athènes, les démarches et les paroles d'Œdipe. Elles vont nous être expliquées, car il est temps que la tragédie commence. Œdipe n'apprend pas plus tôt de sa fille le départ de l'étranger, qu'il adresse aux Euménides une longue prière dont Chénier, dans son imitation ou plutôt son abrégé, a cru devoir encore faire l'économie, et qu'il fallait, au contraire, soigneusement conserver; car, sous une forme vive et dramatique, elle fait connaître au spectateur, dont le poëte n'a pas l'air de s'occuper, au spectateur déjà informé, en passant, du nom des personnages et du lieu de la scène, ce qu'il ignore encore, le sujet de la pièce.

« O vénérables et terribles déesses, puisque c'est dans votre demeure qu'en arrivant sur cette terre je me suis d'abord reposé, ne me soyez point contraires, non plus qu'à Apollon. Ce Dieu, lorsqu'il m'annonça autrefois tant de calamités, me fit aussi connaître que j'en trouverais le terme, après bien des années, dans la contrée où me recevrait votre respectable hospitalité. Là, selon ses oracles, devait finir ma vie infortunée, à l'avantage de qui me recevrait, pour la ruine de qui m'aurait chassé: des signes éclatants devaient m'annoncer le moment fatal, un tremblement de terre, des foudres, des éclairs[1]. Je reconnais aujourd'hui que ce n'est pas sans votre secrète assistance que mon chemin m'a conduit jusque dans votre bois sacré. Non, les hasards du voyage ne m'auraient pas seuls fait rencontrer, à mon entrée en ces lieux, sobre, de sobres déesses[1], ne m'auraient point fait asseoir sur cette pierre révérée. Accomplissez donc, ô déesses, la parole d'Apollon; faites que je puisse enfin sortir de la vie, si toutefois je vous parais assez éprouvé, depuis le temps que je souffre, et les plus grands des maux. Je vous invoque, douces filles des antiques ténèbres, et toi cité, qui portes le nom de Pallas, noble Athènes! ayez pitié d'Œdipe, ou de ce qui en reste, de ce misérable corps, de ce fantôme[2]. »

1. Dans l'*Œdipe Roi*, v. 1434 sqq., Œdipe semble en savoir moins sur la fin merveilleuse qui lui est réservée. Il assure seulement qu'elle ne sera pas semblable à celle des autres hommes.

Comme le ton de la tragédie s'est tout à coup élevé! quelle grandeur donnent ces paroles à celui qui ne semblait tout à l'heure qu'un vieillard malheureux! et avec quelle majesté y apparaît la puissance mystérieuse qui conduit maintenant, après de si longues épreuves, la victime de la fatalité à son tombeau! Mais ce tombeau, comment Œdipe l'obtiendra-t-il de l'Attique et de son roi, et quelles sont ces influences heureuses et funestes que le sort y a attachées? c'est ce que la suite développera. Le poëte veut seulement piquer notre curiosité; il ne soulève le voile qu'à demi. C'est par cette sage économie que les Grecs fécondaient leurs sujets et tiraient des tragédies de ce qui ne semblait promettre que quelques scènes.

Arrive le chœur composé de vieillards coloniates. Il n'arrive pas par hasard, comme dans la pièce de Chénier, qui, en supprimant le rôle de ce passant par qui les habitants de Colone sont informés de la témérité d'Œdipe, a ôté, sans s'en apercevoir, tout motif à sa venue. Ducis y met plus de vraisemblance, mais au prix d'un défaut plus grand. Ses Coloniates sont attirés sur la scène par les cris de désespoir qu'arrache à Œdipe, près du temple des Euménides, le souvenir de ses attentats. C'est là un lieu commun de fureurs, énergiquement traité, mais qui interrompt d'une manière désagréable, et surtout trop longtemps, un échange de sentiments tendres entre le père et la fille dont on voudrait n'être pas détourné. Et puis, une telle peinture est mal à propos transportée de

1. Cf. Æschyl., *Eumen.* 107. Voyez notre tome I, p. 367. — 2. V. 84-110.

l'*Œdipe roi*, où elle faisait fort bien, à l'*Œdipe à Colone*, qui ne la comporte plus. C'est ce que Sophocle avait senti. Œdipe, depuis tant d'années, a dû perdre ces faux remords dont une subite et affreuse découverte avait, dans un premier moment de saisissement, troublé son âme. Il n'a plus que le sentiment de son malheur avec la conscience de son innocence, et c'est sans doute ce que le poëte grec a voulu exprimer allégoriquement en plaçant ses derniers moments sous la garde des Furies.

Cependant les vieillards coloniates courent à la recherche de l'étranger qui, sans doute par ignorance, a violé l'enceinte redoutable devant laquelle ils passent, disent-ils, sans regarder, sans parler, adressant des lèvres une muette prière à des déesses qu'ils craindraient même de nommer. Œdipe, qui s'est un moment retiré dans le bois pour écouter leurs discours et s'assurer d'avance de leurs dispositions, ne tarde pas à se montrer à eux, et l'aspect de sa vieillesse aveugle et misérable, le son lugubre de sa voix les frappent d'une douloureuse surprise. Par compassion autant que par scrupule religieux, ils le pressent de ne point ajouter à ses maux le poids du sacrilége, en demeurant plus longtemps dans le lieu où il est imprudemment entré. Leurs vives instances, les hésitations d'Œdipe, qui craint de quitter son asile, et ne cède qu'à l'évidente nécessité et aux vives représentations de sa fille, le tendre empressement d'Antigone à soutenir les pas mal assurés de son père et à le conduire jusqu'à une place où il puisse s'arrêter sans offenser les dieux et les lois du pays, tout cela est exprimé avec beaucoup de naïveté dans une scène qui touche le cœur et devait agréablement occuper les yeux, mais qui n'a pu, toutefois, échapper aux sévères réductions de Chénier.

Nous voyons, dans Homère, que l'hospitalité des temps antiques ne s'enquérait pas d'abord trop curieusement du nom, de la patrie, des aventures de l'étranger, de peur de paraître lui faire acheter un bon accueil par des confidences souvent pénibles. Mais c'était là une délicatesse à l'usage des héros, probablement, plus qu'à

celui du vulgaire. Les vieillards coloniates, gens de médiocre condition, ne perdent point de temps pour demander à leur hôte qui il est. Œdipe élude de répondre ; on insiste, il refuse. Il faut encore une fois que sa fille intervienne pour lui faire comprendre que la résistance est impossible. Œdipe, tout accablé qu'il est par le malheur et par l'âge, a gardé quelque chose de son caractère hautain et impatient ; mais il cède volontiers à la douce autorité de celle qui s'est dévouée à lui servir de guide et qui est devenue le conseil comme le bâton de sa vieillesse.

Ici Sophocle imite peut-être Euripide, qui l'a tant de fois imité. On se rappelle l'aveu de Phèdre, et le détour si bien rendu par Racine : *Tu connais ce fils de l'Amazone?...* Œdipe dit absolument de même, retardant le plus possible un nom qu'il ne peut plus taire. « Vous connaissez ce rejeton des Labdacides.. ce fils de Laïus... ce malheureux Œdipe? » A chaque mot se récrie le chœur, auquel il n'en faut pas davantage pour comprendre quel hôte dangereux il a reçu, et qui, reprenant sa promesse, lui ordonne de repartir à l'instant.

Alors, dans des vers où le désordre lyrique des paroles exprime au mieux le trouble du cœur, se fait entendre aux Coloniates ébranlés la plaintive voix d'Antigone, qui éveille la pitié dans leurs cœurs, tandis que ses regards (c'est elle qui le dit, et cela est charmant, car elle parle pour un aveugle, privé de cette manière si puissante de supplier), tandis que ses regards la poursuivent dans leurs yeux[1].

Puis c'est le tour d'Œdipe, qui changeant de ton en même temps que la scène change de mètre et revient aux ïambes, demande avec ironie où sont ces vertus d'Athènes, son hospitalité, sa générosité tant célébrées. Quoi! ils ont peur d'un nom! car, pour ses actes, on sait bien qu'il n'en a été que le passif instrument. Qu'ils craignent, par

1. V. 234 sq. Sallier, t. V, p. 81, des *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, fait disparaître cette beauté de sentiment, au moyen d'une correction qu'on peut appeler malheureuse.

leur dureté, d'offenser les dieux et d'obscurcir leur gloire! Tout misérable qu'il peut leur paraître, il est saint et sacré et il leur apporte de grands biens. Quand leur roi sera venu, ils apprendront tout : qu'ils s'abstiennent jusque-là d'en user si mal avec lui. Le chœur ne résiste point à ce langage d'une rhétorique naturelle, qui n'est pas sans adresse. Voilà Œdipe assuré de demeurer à Colone, au moins jusqu'à l'arrivée de Thésée. Si l'action marche lentement, elle ne laisse pas, on le voit, que d'avancer.

Ce pas qu'elle vient de faire est suivi, pendant quelques scènes, d'une sorte de halte, dont profite Sophocle pour compléter son exposition, qu'il allége en la partageant, et aussi pour préparer, pour expliquer ce qui doit suivre. Ces intentions littéraires, ces précautions d'un auteur qui prend ses sûretés contre la critique, disparaissent sous le naturel et l'éloquence du dialogue.

Où est Thésée? demande Œdipe. A Athènes, où il réside, lui répond-on. L'homme que tu as d'abord rencontré est reparti pour l'aller informer de ton arrivée et de ton désir de le voir. Mais ce prince voudra-t-il se rendre auprès d'un pauvre aveugle, d'un inconnu? Il n'hésitera pas quand il saura ton nom, et il le saura bientôt; ce nom fameux vole déjà vers lui de bouche en bouche. Thésée peut venir maintenant sans que la vraisemblance réclame, mais il lui faut le temps d'arriver, et jusque-là Sophocle, selon la méthode rétroactive de l'épopée, nous ramènera aux faits de l'avant-scène, qui ne nous sont pas tous connus. Pour cela, il a besoin d'un nouveau personnage, et voici comme il l'introduit :

« O Jupiter! dois-je parler? à quoi vais-je penser, mon père? — Qu'est-ce, mon enfant, Antigone? — J'aperçois une femme qui vient à nous : elle monte un coursier agile; sa tête se cache sous un chapeau thessalien qui la défend du soleil[1]. »

Disons-le en passant, ce chapeau, fort classique, porté

1. V. 301-305.

ailleurs par Oreste et Pylade arrivant d'un voyage, dont Callimaque a décrit les larges bords dans des vers conservés, précisément à l'occasion du passage qui nous occupe, par le scoliaste[1], que chacun a pu voir suspendu au cou et s'étalant sur le dos de certains personnages de bas-reliefs, a fait de la peine à Brumoy, qui l'a remplacé par un parasol! Une très-estimable traduction, d'ordinaire plus fidèle au costume, y a substitué une toque, ce qui est peut-être encore pis; car enfin il s'agit de l'ardeur du soleil, des fatigues d'une longue route bravées par une femme dévouée, dans un intérêt sans doute bien pressant. Est-ce elle? dit Antigone, qui croit la reconnaître. Elle espère, elle doute, espère encore, jusqu'à ce que l'apparition se rapproche, et qu'un œil, des traits qui lui sourient, lui montrent enfin (je suis le mouvement de la phrase grecque, admirablement suspendue) une personne bien chère, sa sœur Ismène.

Le nom d'Ismène n'est pas plus tôt sur ses lèvres qu'elle-même n'est dans ses bras et dans ceux de leur père. Ce qu'une telle entrevue a de doux et d'amer est rendu avec le pathétique naïf dont les Grecs avaient le secret. Ce ne sont d'abord que mouvements confus, discours sans suite, paroles entrecoupées :

« ..... Est-ce toi, mon enfant? — Mon père! ô douloureuse vue! — Ma fille, ma sœur! — Hélas! quelle naissance! — Mon enfant, te voilà donc! — Non sans beaucoup de peine. — Embrasse-moi. — Tous les deux. — Oui, elle, moi, nous sommes.... — Bien malheureux, comme Ismène. — Que viens-tu chercher, mon enfant? — Vous, mon père. — Tu me regrettais? — J'avais aussi quelque chose à vous apprendre[2]. »

Quel dur cœur de critiques avaient donc et La Harpe, à qui ce rôle d'Ismène paraît de trop, et Chénier, qui l'a retranché! Elle double Antigone, dites-vous; la vertu d'Antigone en paraît moins rare, comme le sort d'Œdipe moins à plaindre. Cela est-il bien exact? Pour moi, malgré ce surcroît de consolation, cette émulation de ten-

1. V. 304 — 2. V. 318-324.

dresse, Œdipe reste toujours le modèle du malheur, Antigone celui du dévouement. De même qu'il n'y a point dans une langue bien faite de vrais synonymes, il n'y a point chez Sophocle de personnages identiques. Ces figures, qu'on croit si semblables, se distinguent à quelques traits délicats; elles ressortent, comme dans la peinture, par la variété des plans, la dégradation des teintes. C'est système chez ce grand poëte, et non pas, comme paraît le penser La Harpe, ignorance des principes de l'art. Nous le verrons bien dans l'*Antigone*, dans l'*Électre*, où il a usé, et plus encore, du même procédé de composition.

Ismène est du reste fort utile au complément de son exposition. Elle s'est échappée de Thèbes, sous la conduite d'un fidèle serviteur, que Brumoy ennoblit encore du titre d'écuyer, pour apporter à son père des nouvelles qui le touchent, et que nul autre personnage ne pourrait apprendre au spectateur avec autant de vraisemblance et d'intérêt. Les deux fils d'Œdipe, qui s'étaient d'abord accordés pour laisser à leur oncle Créon un trône dont semblait les éloigner à jamais la tache de leur naissance, n'ont pas tardé à se le disputer. Le plus jeune a chassé l'aîné, Polynice, qui, réfugié à Argos et devenu le gendre d'Adraste, arme contre Étéocle. Cependant, un oracle, conforme à ceux qu'Œdipe a déjà fait connaître[1], promet la victoire au parti qui possédera ou Œdipe ou sa cendre. Créon doit bientôt venir, de la part des Thébains, pour s'assurer du vieillard et le conduire, non pas à Thèbes, des craintes superstitieuses s'y opposent, mais seulement sur la frontière, où on le retiendra jusqu'à sa mort comme prisonnier. Voilà ce qu'annonce Ismène. Nous prévoyons, sans qu'elle le dise, que Polynice, de son côté, ne négligera pas de mettre en son pouvoir, s'il le peut, un tel gage de succès. Ainsi se découvre par degrés le sujet de la pièce, dont le nœud est la lutte bientôt engagée à Colone au sujet de ce tombeau, que les dieux, par une sorte de réparation tardive, rendent si précieux, et

1. V. 92 sqq.

qu'Œdipe refuse à Thèbes, pour le donner à Athènes, à l'Attique! Car je ne puis penser, avec un critique[1], que les promesses d'Œdipe ne regardent que le territoire de Colone. Une telle interprétation, si elle était admise, amoindrirait beaucoup la tragédie, composée par le poëte en l'honneur de son bourg natal, sans doute, mais faite pour Athènes, et où l'utilité et la gloire des Coloniates ne sont jamais séparées de celles du peuple athénien. L'intervention de Thésée, auteur et représentant de l'unité athénienne, prouve assez d'ailleurs qu'il s'agit dans cette pièce, non pas d'une petite tradition locale, mais d'un grand fait public qui intéressait le pays tout entier. Le critique fournit lui-même des armes pour le combattre lorsqu'il rapporte cette fable curieuse d'un grammairien[2], qu'à une époque qui n'est point indiquée, les Thébains étant entrés en armes dans l'Attique, Œdipe apparut aux Athéniens pour les exhorter à combattre, et leur assura la victoire; lorsqu'il cite, sans la désapprouver, cette ingénieuse conjecture de Coray[3], que le testament mystérieux dont, selon Dinarque[4], l'Aréopage avait la garde, et qui intéressait la sûreté de l'État, n'était autre chose que les révélations dernières faites à Thésée par Œdipe.

Il est nécessaire que nous entrions dans les causes de la préférence qu'il accorde aux Athéniens. Le poëte nous les fait connaître fort habilement, sans que cette explication nous paraisse adressée le moins du monde. C'est l'objet de discours pleins de passion, où s'épanche, dans cette scène, à l'occasion des détails rapportés par Ismène, l'implacable ressentiment d'Œdipe contre une patrie qui l'a repoussé et des fils qui ne l'ont point défendu, qui l'abandonnent aux misères de l'exil, qui, épris du trône, laissent à leurs pieuses sœurs des soins qu'ils devraient partager[5].

1. C. Fr. Hermann, *Quæst. OEdipod.*, p. 45 sqq. — 2. Schol. Aristid., p. 560, Dind. — 3. *Mélanges de littér.*, par Chardon de La Rochette, t. I, p. 435-440; cf. Schœll, *Hist. de la litt. grecque*, liv. III, chap. XIX, t. II, p. 221 sqq. — 4. *Adv. Demosth.*, IX. — 5. V. 412-451.

« Oh! que veuillent les dieux ne jamais éteindre le feu de leur fatale discorde! que de moi puisse dépendre la fin de cette guerre qui les arme l'un contre l'autre! Alors, certes, celui qui tient le sceptre ne le garderait pas longtemps, et celui qui est hors de Thèbes n'y rentrerait jamais. Quoi! lorsqu'ils m'ont vu, moi, leur père, indignement chassé de ma patrie, m'ont-ils retenu, défendu? Par eux, par leur abandon, s'est opérée ma ruine, a été prononcé mon exil. Ne dites pas que c'était là une grâce accordée, comme il était juste, à mes désirs, par mes concitoyens. Non, non; ce premier jour où mon cœur bouillonnait de fureur et eût trouvé des charmes dans la mort, où j'eusse souhaité d'être écrasé sous les pierres, il ne se trouva personne pour exaucer mes vœux. Et c'est lorsque le temps avait mûri, amolli ma douleur, lorsque je commençais à comprendre que je m'étais laissé emporter trop loin par l'envie de me punir, c'est alors, après tant d'années, qu'on m'a violemment chassé de ma terre natale. Et des fils, des fils dont un père pouvait attendre quelque secours, ne l'ont point voulu défendre; pour s'épargner quelques paroles, ils l'ont laissé partir en fugitif, en mendiant. J'ai dû à ces jeunes vierges, malgré la faiblesse de leur sexe, le pain de chaque jour, l'abri, les doux soins de la piété domestique. Eux, ils ont préféré à leur père des trônes, des sceptres, le plaisir de régner. Qu'ils ne se flattent point de trouver en moi un allié! Jamais ils ne jouiront dans la terre de Cadmus de ce rang qu'ils convoitent. Je le sais, et par ces oracles qu'on vient de me rapporter, et en repassant dans ma mémoire ceux qui me furent autrefois rendus et qu'Apollon n'a que trop accomplis. Vienne donc ce Créon, ou quelque autre personnage considérable, envoyé par les Thébains pour me chercher! Si vous voulez, ô étrangers, vous et les vénérables déesses vos protectrices, me prêter votre appui, je deviendrai pour cet État un gage de salut, comme pour mes ennemis un fléau. »

Le chœur, c'est la multitude; il en a les sentiments, quelquefois peu relevés. Ses égards pour l'étranger augmentent sensiblement, à mesure que se révèlent l'importance d'un tel hôte et les avantages qu'il apporte à l'Attique. Dans une scène que je ne reproche point à Chénier d'avoir abrégée, mais qui ne devait point paraître longue aux Athéniens, il lui conseille officieusement d'apaiser les déesses, qu'a irritées sans doute son imprudente approche, par un sacrifice dont il lui enseigne complaisamment les rites. Œdipe, vieux et aveugle, ne peut s'acquitter lui-même de ce devoir religieux; il s'en repose sur sa fille Ismène, à laquelle le poëte fait ainsi quitter la

scène : car il sait que c'est un personnage secondaire qui ne doit pas nous distraire trop longtemps d'Antigone.

Suit un dialogue, dont le chœur fait encore les frais, et où continue de se trahir la nature vulgaire qu'il est chargé de représenter. Il y montre, sans beaucoup de pudeur, cette curiosité innocemment cruelle, qui blesse, qui torture le malheur par d'indiscrètes questions. C'est la mort que de les entendre[1]! s'écrie Œdipe, interrogé sur son inceste, sur son parricide, qui réclame contre cette violence morale, et ne peut s'y soustraire. Une telle scène est une habile préparation à celle qu'elle précède, et où Thésée, qui paraît enfin, développe la générosité, la délicatesse d'une âme héroïque.

Il épargne à Œdipe, qui l'en remercie (adresse du poëte pour ne point laisser échapper cette beauté à notre inattention)[2], l'embarras de s'annoncer lui-même, de redire, ce qui doit tant lui coûter, son nom, sa naissance, sa patrie. Il se hâte de souscrire, avant de les connaître, à des demandes qui, sans doute, n'excéderont pas son pouvoir. Il met à l'aise enfin la reconnaissance de son suppliant, en se disant obligé à ce qu'il fait par ce que doit tout homme au malheur, au malheur qu'il a connu lui-même et appris à secourir, comme la Didon de Virgile[3].

« J'ai vu aussi la terre étrangère : j'y fus nourri dans ma jeunesse, et depuis, il m'a fallu y supporter bien des épreuves, y lutter, pour la défense de ma vie, contre bien des dangers. Je ne refuserai donc jamais mon aide à un étranger malheureux, comme je te vois. Je sais que je suis homme, et que le jour de demain ne m'est pas plus assuré qu'à toi[4]. »

Que cela est simple, touchant, élevé, admirablement pris de ces sentiments généraux de l'humanité, si puissants au théâtre, parce que nul n'y peut rester insensible! On ne saurait mieux commenter le dernier trait de ce passage que par des vers où il est reproduit avec quelque changement; car ce n'est plus, comme ici, un homme

1. V. 519. — 2. V. 560 sqq. — 3. *Æneid.*, I, 628 sqq. — 4. V. 554 557.

jeune encore qu'ils font parler, c'est un vieillard. Boissonade, qui les cite fort à propos[1], les restitue, d'après Voltaire, à leur véritable auteur, Maucroix, l'ami de La Fontaine, qui les lui a peut-être enviés malgré son admirable fable. Le vieillard et les trois jeunes hommes[2].

Chaque jour est un don que du ciel je reçoi;
Je jouis aujourd'hui du soleil qu'il me donne :
Il n'appartient pas plus aux jeunes gens qu'à moi,
Et celui de demain n'appartient à personne.

Œdipe, pressé par Thésée de dire ce qui l'amène, répond éloquemment qu'il est venu lui offrir son misérable corps, présent qui semble de peu de valeur, mais dont il ne faut pas juger sur l'apparence. Ensuite, dans un dialogue naturel et vif, tout en questions et en réponses opposées vers à vers, comme il y en a tant dans ces tragédies, il lui apprend ce que nous savons déjà, mais que la forme renouvelle avec art, ses griefs contre ses fils, les projets formés contre sa liberté, sa résolution de faire jouir Athènes des avantages attachés à la possession de son tombeau. Un jour viendra, dit-il fort éloquemment, dans une tirade rendue en beaux vers par Chénier, mais que trop de développements font tourner à la déclamation, où ce tombeau protégera Athènes contre Thèbes elle-même, aujourd'hui son alliée :

« O cher fils d'Égée, aux dieux seuls il est donné de ne connaître ni la vieillesse ni la mort. Tout le reste se remue, s'altère sous la main puissante du temps. La terre s'épuise, ainsi que le corps : la bonne foi périt, la perfidie germe à sa place : un vent nouveau souffle sur les amitiés des hommes et les alliances des villes : ce qu'on aimait importune et finit par plaire encore. Thèbes maintenant est en paix avec toi; mais le temps, qui toujours marche, après avoir produit tour à tour bien des jours et bien des nuits, amènera le moment où cette concorde, ces traités, que vos mains ont scellés, elle les rompra sous quelque vain prétexte. Alors mon corps endormi dans le sein de la terre, mes froids ossements s'abreuveront des tièdes flots de leur sang, si Jupiter est encore Jupiter, si le fils du roi des dieux, Phœbus, a dit la vérité[3]. »

1. Ed. Soph. notul., t. II, p. 367. — 2. *Fabl.*, XI, 8. — 3. V. 596-612.

Supposons que, selon l'intention du poëte, qu'on ne saurait guère méconnaître, cette tragédie ait pu être jouée à une époque où Athènes se trouvait en guerre avec Thèbes, et nous concevrons facilement l'effet d'un pareil morceau.

Thésée se rend, et, devant son peuple qui l'écoute, énumère gravement les motifs qui le déterminent. Il ne peut refuser un homme qui est venu s'asseoir au foyer, ouvert à tous, de leur hospitalité, qui s'est déclaré le suppliant de leurs dieux, qui promet enfin de payer leur accueil d'un si grand prix. Il offre à Œdipe de l'emmener dans sa propre maison; Œdipe préfère rester au lieu où de secrètes révélations, qui ajoutent heureusement au merveilleux de cette fable, l'avertissent qu'il doit confondre ses ennemis.

Cependant le roi d'Athènes va se retirer après avoir confié son hôte à la garde des Coloniates. Œdipe ne le laisse point partir sans lui faire répéter sa promesse. Sophocle s'est ici dérobé lui-même : il prête à Œdipe la même confiance, un peu inquiète, qu'il a donnée ailleurs à Philoctète[1]. « Je ne voudrais pas, lui fait-il dire, te demander un serment. — Un serment, répond Thésée, n'ajouterait rien à la foi de mes paroles[2]. » Œdipe insiste et paraît craindre que l'absence de son protecteur ne l'expose à quelque surprise de la part des Thébains, dont il lui rappelle les menaces. « Vaines menaces! réplique encore Thésée : même loin de moi, mon nom suffira à ta défense[3]. »

Ce rôle de Thésée devait charmer les Athéniens : ils y contemplaient le modèle idéal des vertus compatissantes et généreuses, de cette pitié pour le malheur, de ce dévouement à la faiblesse, de ce mépris du danger, mêlé d'un peu de jactance imprudente, dont ils se piquaient. Thésée, c'était Athènes elle-même personnifiée, le pendant de cet autre idéal, représentant bouffon de leurs travers,

1. *Philoct.*, v. 812. Voyez plus haut, p. 116 sq. — 2. V. 639 sq. — 3. 655 sq.

de ce *Démos* imbécile dont les faisait rire Aristophane[1]. Ainsi, jadis, Eschyle, dans son Pélasgus[2], avait produit sur la scène le type héroïque de la Grèce elle-même.

Le panégyrique d'Athènes se continue dans la scène suivante par les chants où le chœur vante à Œdipe la contrée qui le reçoit. Là sont les vers[3], adroitement choisis, que Sophocle, selon Plutarque[4], lut au milieu de si grands applaudissements devant le tribunal auquel on demandait son interdiction. Le poëte y parcourait, avec le libre mouvement de l'ode, tout ce qui faisait la beauté de Colone, la richesse, la puissance de l'Attique. Berceaux de vigne et de lierre qu'anime la voix du rossignol, et sous l'ombrage, à l'abri desquels se promène, en toute saison, Bacchus avec les Nymphes, ses divines nourrices; fleurs du narcisse et du safran, chaque jour renouvelées par la rosée du ciel, et qui parent de leurs belles grappes et de leur couleur dorée les antiques couronnes des grandes déesses, Cérès et Proserpine; onde du Céphise, dont jamais ne s'endort le doux murmure, dont le cours limpide et frais, les ruisseaux errants ne cessent de féconder une terre chérie des Muses et de Vénus[5]; l'olivier, cet arbre précieux et sacré, né de lui-même et s'entretenant sans culture sur un sol auquel il est propre, que respecte le fer ennemi, que nul jamais ne pourra détruire, car c'est

1. *Equit.* — 2. Tragédie des *Suppliantes*, voyez t. I, p. 175 sqq.; 204 sq. — 3. V. 657 sqq. — 4. *An seni gerenda respublica*, IX.

5. C'est aux voyageurs plus qu'aux érudits qu'il appartient de commenter cette description. M. Fr. Thiersch, qui était à la fois l'un et l'autre, en a vérifié, en 1831, l'exactitude. La vue du Céphise avec ses eaux jamais taries, et les ruisseaux fécondants que leur emprunte, pour les conduire dans la plaine bornée par le coteau de Colone, et par un autre de même forme qui lui fait face au sud, le procédé de l'irrigation fort connu des anciens, comme l'atteste le vers de Virgile (*Georg.* I, 106) :

Deinde satis fluvium inducit, rivosque sequentes ;

cette vue lui a expliqué les vers 674-680, si vainement tourmentés par les meilleurs interprètes. Voyez ce qu'il dit à ce sujet, dans l'ouvrage qu'il a écrit en français sous ce titre : *De l'état actuel de la Grèce*, etc., Leipsick, 1833, t. II, p. 26, note 1.

Plus récemment, en 1838, un autre savant, M. Raoul-Rochette,

Jupiter qui le garde et les yeux d'azur de Minerve veillent sur lui; un autre présent divin, l'animal que créa Neptune et qu'il prit soin de dresser; et ce merveilleux coursier, le vaisseau aux rames agiles, qui bondissent sur les flots avec les cent pieds des Néréïdes; tout cela était capricieusement et artistement distribué dans des strophes qui offraient chacune, au centre d'un tableau gracieux, l'image de quelque divinité amie d'Athènes. N'essayons pas de les traduire. Comment rendre ces épithètes homériques, moins générales cependant, moins vagues, en rapport plus direct avec le sens particulier de la phrase, que celles d'Homère, ces épithètes qui, selon l'esprit de l'ancienne poésie, peignent seulement par un trait sur lequel travaille, qu'achève, que complète l'imagination? Comment reproduire cette musique des paroles qui, en même temps qu'elle enchante l'oreille, amuse l'esprit par un harmonieux écho de la pensée? C'est dans le texte qu'il faut lire ce morceau aux riches couleurs, fond éclatant sur lequel se dessine la mélancolique composition de Sophocle.

Tant de magnifiques éloges que se décernent à eux-mêmes, comme faisaient volontiers les Athéniens de l'histoire, ceux de la tragédie, l'occasion va s'offrir de les justifier en quelque chose. Créon a violé le territoire de l'Attique, et, à la tête d'une troupe d'hommes armés, pénétré jusqu'à Colone, dans le dessein de s'emparer d'Œdipe. Son entreprise, déjà plus d'une fois annoncée, donne lieu à ce qu'on appelle ordinairement le troisième acte de la pièce. Malgré la véhémence oratoire, les jeux de scène, le mouvement extérieur dont le poëte a cherché à l'animer, cet acte est le moins intéressant de tous. La

dans sa *Promenade d'Athènes à Éleusis*, dont le récit a été lu par lui, le 3 mai 1841, à la séance publique annuelle des cinq Académies composant l'Institut, a comparé l'état actuel des lieux avec la peinture qu'en avait faite Sophocle, et a trouvé qu'*ils n'ont pas changé d'aspect*.

C'est aussi la conclusion à laquelle est arrivé M. C. Hanriot, dans ses *Recherches sur la topographie des Dèmes de l'Attique*, 1853, p. 51 et suivantes. Il y traduit avec élégance la description de Sophocle, et la commente par l'état présent du lieu, Cépolia, avec lequel elle est toujours d'accord.

donnée d'abord en est arbitraire : c'est, on s'en aperçoit trop, uniquement parce que le poëte l'a voulu ainsi, qu'Œdipe, sans autre sauvegarde que l'inutile bonne volonté de quelques vieillards et la protection morale du grand nom de Thésée, se trouve exposé à un danger qu'il était si facile de prévoir et de prévenir. Ainsi, comme on l'a remarqué, *les Suppliantes* d'Eschyle, en ne suivant point à la ville leur père Danaüs, en restant près du rivage sous la garde trop peu sûre des dieux, s'étaient assez gratuitement abandonnées aux entreprises de leurs ravisseurs égyptiens[1]. Ensuite ce danger que le poëte fait courir à Œdipe n'est pas sérieux, et, bien que Sophocle ait, à dessein, omis de nous dire que le roi d'Athènes est resté à Colone pour y offrir un sacrifice à Neptune, le dieu de la contrée, chacun prévoit qu'il arrivera toujours à temps pour défendre son suppliant et son hôte. Ajoutons à ces raisons cette autre plus générale, que La Harpe a judicieusement empruntée de la Poétique d'Aristote[2] : « Rien n'est plus froid qu'un personnage qui ne paraît dans une pièce que pour tenter une entreprise qui ne réussit point. » Restent, et c'est beaucoup, pour intéresser à ces scènes, et les sauver, s'il est possible, du grave reproche de remplissage, l'habile développement des caractères, l'expression pathétique de la passion, et même une ingénieuse rhétorique[3] à laquelle les Athéniens, Sophocle le savait comme Euripide, n'étaient pas insensibles.

Cette rhétorique, la situation l'autorisait; Créon en a besoin pour colorer ses mauvais desseins, et, lorsqu'il a échoué, pour excuser son attentat et sauver sa dignité compromise. Le rôle de ce méchant homme, agent dévoué d'un projet coupable, à qui tout semble bon pour y réussir, la fourbe, la violence, qui parle si haut aux faibles et sait prendre auprès de plus fort que lui un ton obséquieux sans être bas, qui se souvient à propos de son rang, conserve en flattant une sorte d'indépendance, cache sa peur sous un air de menace, ce rôle, peu agréable assurément,

1. Voyez notre t. I, p. 168. — 2. Chap. XIV. — 3. Schol., v. 928.

est composé avec un art qui le fait supporter, une vérité qui y attache. Il relève, en même temps, par un contraste fortement marqué, les grandes et nobles figures d'Œdipe et de Thésée.

Mais c'est assez l'annoncer; il est temps de l'introduire. Rien de plus adroit que les paroles par lesquelles débute ce Créon. Qu'on ne prenne, dit-il, aucun ombrage de sa démarche; il est vieux, et n'a certes pas dessein de rien entreprendre contre une ville telle qu'Athènes. Il vient de la part des Thébains, qui rappellent Œdipe et Antigone, chercher des parents dont il se reproche pour sa part l'injuste exil, dont l'infortune touchait son cœur avant d'affliger ses yeux. Son langage plein de mesure, l'apparente franchise de ses regrets et de sa compassion, persuaderaient et les Coloniates et Œdipe lui-même, sans les révélations qui en ont d'avance décelé l'artifice.

Repoussé avec une méprisante ironie, avec indignation, Créon a bientôt renoncé à une feinte inutile. Il avait prévu ce premier échec, il s'était préparé d'autres armes. Déjà, par ses ordres, comme il s'en vante, ses soldats emmènent Ismène; il fait encore saisir Antigone, qui résiste vainement, et qu'on entraîne, malgré l'impuissante colère des vieillards de Colone. Créon compte qu'Œdipe, une fois privé de ses soutiens, de ses yeux, comme dit éloquemment le grec[1], le suivra sans résistance. Encore trompé dans cet espoir, et poussé à bout par les reproches et les malédictions dont on l'accable, il ne met plus de bornes à son emportement, à sa violence; bien que resté seul, appesanti par l'âge, il se dispose à s'emparer lui-même d'Œdipe furieux. C'est lorsque s'engage entre les deux vieillards cette lutte étrange, au milieu des cris de détresse dont le chœur l'accompagne, que paraît enfin Thésée. Le roi d'Athènes demande la cause de ce tumulte, qui l'a troublé dans son sacrifice et l'a fait accourir d'un pas plus rapide qu'il ne lui eût convenu. Remarquons en passant ce dernier trait[2], qui semble jeté au hasard, et,

1. V. 856. — 2. V. 879.

qui a son intention. Sans doute il est pris dans les mœurs des anciens, pour qui une démarche précipitée avait quelque chose de servile, de peu digne d'un homme libre[1], et par conséquent d'un roi. Mais le poëte n'a pas voulu seulement y marquer la dignité du rang; il s'y est, je le soupçonne, proposé encore autre chose. C'est une petite ruse, comme il y en a plus d'une dans ces œuvres si artistement composées, pour nous tromper sur la longueur un peu invraisemblable des scènes précédentes, pour nous cacher que Thésée, qui se plaint d'être venu si vite, s'est, en réalité, fait attendre bien longtemps.

Une fois arrivé et instruit de ce qui s'est passé en son absence, il donne, sans perdre un moment, les ordres nécessaires. Il commande que le peuple, en ce moment rassemblé près de l'autel de Neptune, monte à cheval et s'empresse de couper le chemin aux ravisseurs. Ici prend part à l'action et entre pour ainsi dire en scène cette agile cavalerie athénienne dont le poëte n'a pas sans dessein ramené tant de fois l'éloge. C'est seulement lorsqu'il a pourvu à la réparation de l'outrage, que Thésée s'occupe de son auteur; mais d'abord sans le regarder, sans lui parler; sa colère, qui fait effort pour se contenir, ne s'exprime, en commençant, que par le dédain. On reconnaît, au langage plein d'énergie et de mesure que lui prête Sophocle, et le héros dont le bras a puni tant de coupables, et en même temps un roi législateur et politique, attentif à ne point passer, dans la revendication de ses droits violés, les limites de la stricte justice, à séparer de la cause du Thébain qui l'offense Thèbes qu'il doit présu-

1. C'est ce que marque sans cesse la comédie antique dans le rôle des esclaves « toujours courant » comme dit Térence, *currentes servos* (*Eunuch.*, prolog. 36). Chez Plaute, peinture très-plaisante! des affranchis qui exercent l'honnête métier de faux témoins refusent de se hâter comme le leur demande celui qui a réclamé leur intervention. Ces respectables personnages craindraient de compromettre par là leur dignité d'hommes libres!

Liberos homines per urbem modico magis par est gradu
Ire : servoli esse duco festinantem currere.

(*Pœnul.*, III, 1, v. 519.)

mer innocente, avec laquelle il ne veut pas commettre légèrement son peuple.

« ..... Si je cédais à un trop juste courroux, cet homme ne s'échapperait point vivant de mes mains. Qu'il soit traité, cela suffit, selon la justice nouvelle qu'il nous apporte! Tu ne sortiras pas de cette terre, que je n'aie vu, ramenées ici, celles que tu as ravies. Certes, tu en uses bien mal avec moi, comme avec tes parents et ta patrie, toi qui, dans un État où l'on chérit la justice, où rien ne se fait que par la loi, sans souci des chefs qui le gouvernent, viens te jeter ainsi sur ce qui te convient et t'en rends maître par la force. Pensais-tu donc que je régnais sur une ville sans citoyens, habitée par des esclaves? me complais-tu pour rien? Ce n'est pas Thèbes, je le sais, qui t'a instruit à si mal faire; Thèbes n'élève pas de la sorte ses enfants, et elle serait loin de t'approuver, si elle apprenait que tu n'as pas craint de dérober ce qui est à moi et aux dieux, d'enlever de malheureux suppliants... Ta patrie n'a point mérité l'outrage que tu lui fais toi-même. Le temps qui t'a vieilli t'a laissé bien peu de sens. Je te l'ai dit et te le répète, fais ramener au plus vite ces enfants, si tu ne veux devenir, malgré toi, un habitant de ce pays. Et quand je te dis cela, c'est mon esprit, sache-le, et non pas seulement ma langue qui te parle[1]. »

De tels reproches, bientôt renouvelés par Thésée, en termes plus forts encore, semblent ne point admettre de réplique. Que pourra répondre Créon? se demandaient, je m'imagine, les Athéniens, avec une curiosité qui tenait des émotions de la place publique, et que se chargeait de satisfaire cette rhétorique, un peu imitée des plaidoyers d'Euripide, dont nous parlions tout à l'heure. Créon, pris par la fortune au piége que lui-même a tendu[2], échappe adroitement à ce qu'une telle situation peut avoir d'embarrassant et presque de ridicule; il affecte une résignation courageuse, de la confiance dans les retours du sort, l'espoir de quelque revanche. Ce sont, dit-il, les imprécations d'Œdipe qui l'ont poussé, malgré son âge, à un emportement qu'il n'a pas su maîtriser. Son dessein n'était pas assurément de rien attenter contre Athènes dont il connaît la puissance, dont il respecte la sagesse. Mais il n'avait pas dû croire qu'elle s'intéressât assez à ses

V. 893-925. — 2. V. 1015.

proches pour les retenir malgré lui, ni surtout qu'elle daignât jamais donner asile à un parricide, à un incestueux, au père d'une race odieuse. Admirez avec quel art l'accusé se transforme en accusateur et met en cause à son tour et les Athéniens et leur hôte. Cet art, au reste, ne lui réussit guère : l'indignité de tels outrages, qui retombent sur sa propre sœur et s'adressent à des malheureux que le destin seul a faits coupables, est éloquemment relevée par Œdipe dans une véhémente tirade, dont le seul défaut était de reproduire, peut-être un peu longuement, des apologies plus d'une fois déjà entendues dans cette pièce. Assez de discours, pouvait dire le spectateur avec Thésée[1], qui emmène enfin Créon, décidé à le garder en otage jusqu'à ce qu'on lui ait remis ou qu'il ait repris les filles d'Œdipe. Le chœur, resté seul, remplit à l'ordinaire, par un brillant intermède, le moment où l'action se transporte hors de la scène. Ces vieillards, que la faiblesse de l'âge retient à Colone, s'élancent par la pensée sur la trace de leurs jeunes compatriotes poursuivant les ravisseurs thébains. Leur imagination se plaît à les chercher dans les lieux divers où elle place tour à tour la rencontre et le combat; elle remplit des détails d'une topographie toute poétique, toute fabuleuse, comme dit Horace[2], d'harmonieuses strophes où se complète le panégyrique d'Athènes, souvent repris dans cette pièce, et son véritable sujet autant que la mort d'Œdipe.

Antigone, en mes bras, c'est bien toi que je presse?
— Le vainqueur de Créon vous rend à ma tendresse.

Ces vers par lesquels s'ouvre sèchement le quatrième acte de l'imitation de Chénier, ne laissent guère soupçonner de quelle scène charmante ils tiennent la place. Où est la joie du vieillard, joie inespérée, dont les premiers transports lui font quelque temps oublier d'en remercier l'auteur? Les paroles d'Antigone qui le rappellent plus

1. V. 1005. — 2 *Od.*, I, XXII, 7.

d'une fois à ce devoir, celles par lesquelles il s'excuse, par lesquelles l'excuse Thésée d'avoir fait parler sa tendresse avant sa reconnaissance, sont des traits aussi ingénieux que naturels, qui expliquent, en l'exprimant, cette beauté de sentiment, et où le poëte est, comme ailleurs, sans affectation, son propre commentateur.

Il se commente encore, sans plus de profit pour Chénier, lorsqu'il fait dire à Thésée, non pas :

J'ai rempli mes serments. Créon et ses soldats
Déjà loin de nos murs précipitent leurs pas.
Les Thébains n'ont trouvé qu'une fuite sanglante,
Non ce que prétendait leur audace insolente ;

mais plus simplement :

« Je ne t'avais point fait une vaine promesse, ô vieillard. Je te les ramène, sauvées du sort dont on les menaçait. Comment ai-je obtenu cet avantage? te le dire serait vanité : tu auras tout le loisir de l'apprendre de tes filles[2]. »

L'imitateur français n'a pas mieux compris, mieux rendu, l'art des préparations par lesquelles Sophocle, à la fin de cette scène, introduit dans sa tragédie, avec un nouveau personnage, un nouvel intérêt, celui du dernier, du plus redoutable assaut livré à l'immuable résolution d'Œdipe. Ce n'est plus, comme tout à l'heure, contre la fourberie et la violence de Créon qu'il lui faudra lutter; mais contre les prières de son fils Polynice, ajoutons contre l'appui que prêtent à ce prince coupable, mais repentant et malheureux, la compassion de Thésée, la tendresse d'Antigone.

C'est Thésée qui se charge de l'annoncer, mais d'abord sans le nommer, sollicitant d'Œdipe un moment d'entretien pour un étranger, réfugié à l'autel de Neptune, qui voudrait lui parler, pour un de ses parents, comme lui Thébain, maintenant habitant d'Argos. Lorsqu'Œdipe

1. V. 1144-1148.

proches pour les retenir malgré lui, ni surtout qu'elle daignât jamais donner asile à un parricide, à un incestueux, au père d'une race odieuse. Admirez avec quel art l'accusé se transforme en accusateur et met en cause à son tour et les Athéniens et leur hôte. Cet art, au reste, ne lui réussit guère : l'indignité de tels outrages, qui retombent sur sa propre sœur et s'adressent à des malheureux que le destin seul a faits coupables, est éloquemment relevée par Œdipe dans une véhémente tirade, dont le seul défaut était de reproduire, peut-être un peu longuement, des apologies plus d'une fois déjà entendues dans cette pièce. Assez de discours, pouvait dire le spectateur avec Thésée[1], qui emmène enfin Créon, décidé à le garder en otage jusqu'à ce qu'on lui ait remis ou qu'il ait repris les filles d'Œdipe. Le chœur, resté seul, remplit à l'ordinaire, par un brillant intermède, le moment où l'action se transporte hors de la scène. Ces vieillards, que la faiblesse de l'âge retient à Colone, s'élancent par la pensée sur la trace de leurs jeunes compatriotes poursuivant les ravisseurs thébains. Leur imagination se plait à les chercher dans les lieux divers où elle place tour à tour la rencontre et le combat; elle remplit des détails d'une topographie toute poétique, toute fabuleuse, comme dit Horace[2], d'harmonieuses strophes où se complète le panégyrique d'Athènes, souvent repris dans cette pièce, et son véritable sujet autant que la mort d'Œdipe.

Antigone, en mes bras, c'est bien toi que je presse?
— Le vainqueur de Créon vous rend à ma tendresse.

Ces vers par lesquels s'ouvre sèchement le quatrième acte de l'imitation de Chénier, ne laissent guère soupçonner de quelle scène charmante ils tiennent la place. Où est la joie du vieillard, joie inespérée, dont les premiers transports lui font quelque temps oublier d'en remercier l'auteur? Les paroles d'Antigone qui le rappellent plus

1. V. 1005. — 2 *Od.*, I, XXII, 7.

d'une fois à ce devoir, celles par lesquelles il s'excuse, par lesquelles l'excuse Thésée d'avoir fait parler sa tendresse avant sa reconnaissance, sont des traits aussi ingénieux que naturels, qui expliquent, en l'exprimant, cette beauté de sentiment, et où le poëte est, comme ailleurs, sans affectation, son propre commentateur.

Il se commente encore, sans plus de profit pour Chénier, lorsqu'il fait dire à Thésée, non pas :

J'ai rempli mes serments. Créon et ses soldats
Déjà loin de nos murs précipitent leurs pas.
Les Thébains n'ont trouvé qu'une fuite sanglante,
Non ce que prétendait leur audace insolente;

mais plus simplement :

« Je ne t'avais point fait une vaine promesse, ô vieillard. Je te les ramène, sauvées du sort dont on les menaçait. Comment ai-je obtenu cet avantage? te le dire serait vanité : tu auras tout le loisir de l'apprendre de tes filles[2]. »

L'imitateur français n'a pas mieux compris, mieux rendu, l'art des préparations par lesquelles Sophocle, à la fin de cette scène, introduit dans sa tragédie, avec un nouveau personnage, un nouvel intérêt, celui du dernier, du plus redoutable assaut livré à l'immuable résolution d'Œdipe. Ce n'est plus, comme tout à l'heure, contre la fourberie et la violence de Créon qu'il lui faudra lutter; mais contre les prières de son fils Polynice, ajoutons contre l'appui que prêtent à ce prince coupable, mais repentant et malheureux, la compassion de Thésée, la tendresse d'Antigone.

C'est Thésée qui se charge de l'annoncer, mais d'abord sans le nommer, sollicitant d'Œdipe un moment d'entretien pour un étranger, réfugié à l'autel de Neptune, qui voudrait lui parler, pour un de ses parents, comme lui Thébain, maintenant habitant d'Argos. Lorsqu'Œdipe

1. V. 1144-1148.

a été amené adroitement à l'idée de revoir et d'entendre un fils qu'il déteste, Antigone intervient à son tour pour l'y contraindre, avec cette douce violence que lui permet son dévouement, avec cette autorité que sa vertu prête à sa jeunesse. Œdipe refusera-t-il de recevoir un homme placé sous la protection des dieux, un suppliant du roi d'Athènes, à qui il doit tant? enviera-t-il à des sœurs la vue de leur frère? qu'a-t-il à craindre des paroles qu'on veut qu'il écoute? Elles ne le fléchiront pas malgré lui. Il est père, et, quoi qu'il ait éprouvé de son fils, il ne doit pas le traiter de même. D'autres ont eu des enfants criminels, ont conçu de vifs ressentiments, et pourtant se sont laissé vaincre aux raisons de leurs amis. Ses disgrâces doivent lui avoir appris à se garder d'un aveugle emportement. Œdipe cède à sa fille, qui se plaint en finissant, comme Marie Stuart aux pieds d'Élisabeth[1], d'avoir à le prier trop longtemps; il cède, non sans dire combien il lui en coûte, sans réclamer de Thésée, qui s'en offense, la nouvelle assurance qu'il ne sera permis à personne d'attenter sur sa liberté. C'est maintenant à Polynice d'achever, s'il le peut, ce que le zèle de ses amis a si bien commencé. Le poëte, pour lui donner le temps d'arriver, fait moraliser les vieillards de Colone, à l'occasion des épreuves sans nombre du vieil Œdipe, qui ont toute leur sympathie, sur le malheur de vieillir et même de vivre; mais peut-être retarde-t-il trop longtemps, même par l'admirable développement d'une pensée célèbre de Théognis[2], la scène intéressante qu'il a promise. Elle s'ouvr enfin en ces mots que devait suivre une grande attente:

« Voici, je pense, ô mon père, cet étranger qui vient ici sans

1. Dites une parole : achevez; je l'attends.
Oh ! ne me laissez pas l'attendre trop longtemps.
(M. Lebrun, *Marie Stuart*, acte III, sc. IV.)

2. V. 1224 sqq. Cf. Theogn., 417. Les stoïciens, selon Plutarque (*de Placit. stoic.*), trouvaient basse et lâche cette pensée qu'Ausone a ainsi traduite :

Non nasci esse bonum, aut natum cito morte potiri

suite, les yeux baignés de larmes. — Qui donc? — Celui que nous soupçonnions, et qui est maintenant devant vous, Polynice[1]. »

Comme l'ingénieuse sollicitude d'Antigone prépare ce nom tardivement, timidement prononcé, par ce qui peut le faire supporter d'Œdipe avec moins de colère! Comme elle sait distinguer de l'attentat de Créon la démarche pacifique de Polynice, qui ne se présente armé que de son malheur et de ses regrets! On retrouve ici ce commentaire indirect qui nous explique, par l'entremise seule des personnages, l'artifice de la tragédie, et aussi cet autre commentaire d'une expression pittoresque qui la traduit en même temps à nos yeux. Nous voyons Polynice hésiter, s'arrêter, se tourner vers ses sœurs, puis enfin fixer ses yeux sur son père, dont l'aspect misérable le pénètre de douleur et de remords; nous le voyons implorer son pardon du vieillard qui se détourne et garde le silence, un silence auquel Polynice préférerait des emportements, et qu'Antigone l'encourage à vaincre par l'obstination de ses prières. « Parle, infortuné, lui dit-elle avec ce tour sentencieux par lequel le goût des Grecs permettait au poëte, plus qu'il ne nous semble permis, d'intervenir, en philosophe et en critique, dans le langage de ses acteurs; explique ce qui t'amène. Tout discours, qu'il plaise, qu'il offense, qu'il attendrisse, arrache à la fin des paroles à la bouche la plus muette[2]. »

Polynice approuve ce conseil et le suit. Ici trouve sa place, autant qu'au commencement de la scène, l'observation du scoliaste[3] sur l'art qu'il met à se concilier d'abord, avant de s'adresser à Œdipe, la bienveillance de ses auditeurs. C'est un art tout naturel que lui suggère seule, comme il convient au théâtre, la situation, cette grande maîtresse d'éloquence. Il cherche, dans sa détresse, dans son abandon, à se faire comme des alliés, à s'approcher par degrés de l'âme irritée et intraitable qu'il lui faut toucher. C'est alors, qu'entrant en matière, il s'enhardit

1. V. 1248-1252 — 2. V. 1272-1282. — 3. Schol., V. 1253.

à parler de ses droits violés par Etéocle, de l'appui que leur prête Adraste, de ces sept chefs ligués pour les revendiquer, et auxquels la présence d'Œdipe peut seule assurer la victoire. Qu'Œdipe, enfin apaisé, s'unisse à une cause qui est la sienne; car ils ont maintenant même fortune, tous deux exilés, errants, dépendants de l'étranger, tandis que se rit d'eux, dans leur palais, ô rage! un insolent usurpateur. Ces raisons, fort spécieuses, se développent, avec une chaleur persuasive, dans un discours qui achève de nous gagner à Polynice, malgré ce qu'y mêlent d'éclats involontaires les sentiments qui vivent encore au cœur du frère d'Étéocle, ceux de son ambition déçue, de sa vengeance non satisfaite, de sa haine dénaturée.

Œdipe n'en est point ébranlé comme nous; il n'y répondrait même point, si le chœur ne l'en pressait au nom de Thésée. C'est à cette intercession que Polynice devra d'entendre sa voix. Mais, ajoute-t-il, avec une ironie par laquelle s'annonce, comme en grondant, la tempête de sa colère, il n'emportera point des paroles propres à le réjouir. Remarquez que si tout à l'heure Polynice ne s'adressait d'abord qu'indirectement à son père, c'est indirectement aussi, que, dans le premier moment, Œdipe répond à son fils. Il semble qu'il fasse effort pour se contenir jusqu'à ce que son âme lui échappe, et qu'avec un tour intraduisible, qu'a remarqué le scoliaste[1], une apostrophe inattendue lui fasse changer d'interlocuteur. Il rejette, avec indignation et mépris, cette compassion tardive que, par un retour sur sa propre infortune, Polynice maintenant accorde à des maux dont il est l'auteur. N'est-ce pas Polynice qui, tenant le sceptre dont il se plaint qu'on l'ait frustré, a condamné son père à toutes les misères de l'exil, à une mort inévitable, dont seules l'ont préservé ses filles? Ses filles, que sans doute en ce moment il pressait dans ses bras, il exalte avec enthousiasme le dévouement viril qui les a associées à ses peines; il se

1. Schol., v. 1353.

plaît à en fatiguer l'oreille, à en accabler la conscience de ce fils parricide dont il se sépare avec horreur. Polynice, dans sa prière, avait fait asseoir le pardon sur le trône de Jupiter[1]: Œdipe, à son tour, y place la justice[2] de qui il attend avec confiance l'accomplissement des imprécations par lesquelles il a autrefois dévoué ses fils à un mutuel fratricide. Ces imprécations terribles, il en fait, par une personnification hardie, comme des dieux vengeurs, qu'il invoque, qu'il appelle à son aide, qu'il envoie au siége de Thèbes pour y consommer enfin l'œuvre de sa vengeance. Voilà ce que Polynice est condamné à entendre, et là-dessus il le chasse, lui disant ironiquement, comme il a commencé, d'aller annoncer aux Thébains et à ses fidèles alliés, quel héritage Œdipe partage entre ses fils.

Je ne traduis point, de peur de les affaiblir, ces éloquents discours; j'aime mieux, à mon tour, rapporter quelque chose de l'admirable imitation où l'auteur d'Œdipe chez Admète s'en est si heureusement inspiré.

Moi, leur roi! moi te suivre! ingrat, l'as-tu pu croire?
Eh! dis-moi, que m'importe et Thèbe et ta victoire?
Penses-tu, malheureux, si je voulais régner,
Que ce fût à ta main de m'oser couronner?
Va tenter loin de moi tes combats ou tes siéges;
Transporte où tu voudras tes drapeaux sacriléges;
Je plaindrai les Thébains s'il faut que pour leur roi
Le ciel n'ait à choisir qu'entre Étéocle et toi.
Mais un prince, dis-tu, t'admet dans sa famille:
Quel est l'infortuné qui t'a donné sa fille?
Certes, tes alliés ont raison de frémir,
Si c'est sur ta vertu qu'ils doivent s'affermir!
Le trône t'est ravi par un frère infidèle:
Eh! ne régnais-tu pas, quand ta voix criminelle
De mon pays natal m'exila sans retour?
Tu m'as chassé, barbare; il te chasse à ton tour.
Et dans quel temps encor tes ordres tyranniques
M'ont-ils banni du sein de mes dieux domestiques?
Quand mon âme, lassée après tant de malheurs,
Soulevant par degrés le poids de ses douleurs,

1. V. 1266. Cf. Pind., *Olymp.*, VIII, 28. — 2. V. 1380 sq.

Pour vous seuls d'exister reprenait quelque envie,
Et du sein des tombeaux remontait à la vie!
C'est dans ce temps, ingrat, de ton rang enivré,
Que tu m'as vu partir d'un œil dénaturé.
Ton devoir, ma vertu, mes sanglots, ma misère,
Rien n'a pu t'attendrir sur ton malheureux père:
Et si ma digne fille, en consolant mes jours,
A mes pas chancelants n'eût prêté ses secours,
Si ses soins prévoyants, sa pieuse tendresse,
Sur mes tristes destins n'eussent veillé sans cesse,
Sans guide, sans appui, mourant, inanimé,
Sur quelque bord désert la faim m'eût consumé.
Va, tu n'es point mon fils: seule elle est ma famille.
Antigone, est-ce toi? Viens, mon sang, viens ma fille;
Soutiens mon faible corps dans tes bras généreux:
Ton front n'a point rougi de mon sort malheureux;
Toi seule as de ce sort corrigé l'injustice;
Voilà mon cher soutien, voilà ma bienfaitrice.
Puisqu'il ne peut te voir, que ton père attendri
Baigne au moins de ses pleurs la main qui l'a nourri.
Toi, va-t'en, scélérat, ou plutôt reste encore
Pour emporter les vœux d'un vieillard qui t'abhorre.
Je rends grâce à ces mains, qui, dans mon désespoir,
M'ont d'avance affranchi de l'horreur de te voir.
Vers Thèbes, sur tes pas, ton camp se précipite;
J'attache à tes drapeaux l'épouvante et la fuite.
Puissent tous ces sept chefs qui t'on juré leur foi,
Par un nouveau serment s'armer tous contre toi!
Que la nature entière à tes regards perfides
S'éclaire en pâlissant du feu des Euménides!
Que ce sceptre sanglant que ta main croit saisir,
Au moment de l'atteindre, échappe à ton désir!
Ton Étéocle et toi, privés de funérailles,
Puissiez-vous tous les deux vous ouvrir les entrailles!
De tous les champs thébains puisses-tu n'acquérir
Que l'espace en tombant que ton corps doit couvrir,
Et pour comble d'horreur, couché sur la poussière,
Mourir, mais en sujet, et bravé par ton frère!
Adieu! tu peux partir. Raconte à tes amis
Et l'accueil et les vœux que je garde à mes fils[1].

Ducis, qui s'inspirait surtout des affections domestiques,

1. *OEdipe chez Admète*, acte V, sc. II.

a reproduit plus tard[1], dans le plus original et peut-être le meilleur de ses ouvrages, sa tragédie d'Abufar, quelque chose de la scène naïve et pathétique qui avait déjà élevé si haut son talent, quelque chose des douleurs d'Œdipe, des remords de Polynice, de la tendresse compatissante d'Antigone. C'est encore comme sous la dictée de Sophocle qu'il a écrit ces vers touchants que prononce le père affligé de Pharan, l'heureux père d'Odéide et de Saléma:

Mes filles, c'est à vous, à vous que j'ai recours,
Pour jeter quelques fleurs sur la fin de mes jours.
Oui, je rends grâce au ciel qui m'a donné des filles.
Tous ces ingrats bientôt ont quitté leurs familles;
Vous, pour notre bonheur vous restez près de nous.
. . . . . .
Le ciel vous fit exprès pour consoler les pères[2].

On a remarqué, nous y reviendrons ailleurs avec plus de détails, que les idées du christianisme ont quelquefois amené Racine à modifier les sentiments des personnages qu'il empruntait à la tragédie grecque. La même chose se voit chez Ducis. Fervent disciple d'une religion qui commande le pardon des offenses et dont le divin instituteur s'est représenté lui-même sous la figure du plus miséricordieux des pères, il n'a pu conserver à l'Œdipe de Sophocle cette inflexibilité qu'il partage non-seulement avec les héros, mais avec les dieux de la Fable, avec son dieu suprême, le Destin. Il l'a montré cédant à l'éloquence des remords de Polynice; il lui a rendu, avec l'amour de son fils, sa tendresse paternelle; ainsi ont fait, d'après lui, Guillard et Chénier; mais leurs pâles contre-épreuves n'offrent rien qui approche de ces beaux traits.

Que le jour un moment rentre encor dans mes yeux,
Pour embrasser mon fils à la clarté des cieux!

1. En 1795. *OEdipe chez Admète*, je l'ai déjà dit, est de 1778, et la refonte, la réduction en trois actes de cette pièce, sous le titre d'*OEdipe à Colone*, de 1797. — 2. Acte I, sc. III. Cf. Soph., *Æd. Col.*, 1364 sq.

— Quoi, vous m'aimez encor! Quoi! déjà votre haine....
— Crois-tu qu'à pardonner un père ait tant de peine[1]?

Il y a cependant quelque chose a reprendre dans ce changement[2], c'est que ce qui suit ne s'y rapporte plus. En vain Œdipe a retiré sa malédiction, les dieux persistent à la retenir. Ils font répondre à Polynice par je ne sais quel grand prêtre du temple des Euménides:

Ton père est apaisé; les dieux ne le sont pas[3].

C'est là une religion de fantaisie aux lois arbitraires de laquelle la raison du spectateur ne saurait se soumettre. Juge-t-il en chrétien? Il doit lui sembler qu'au contraire le pardon de la Divinité manque moins au coupable repentant que celui des hommes. Entre-t-il dans les idées des anciens? S'il dit avec Platon[4], citant précisément les exemples de la tragédie, ceux de Phénix et d'Hippolyte, maudits par Amyntor et par Thésée, celui des fils d'Œdipe, précisément, frappés d'une pareille malédiction, que le ciel écoute toujours les vœux des pères offensés contre leurs enfants, il ajoutera involontairement que sa justice ratifie sans doute la grâce comme la sentence. La pièce de Ducis nous cause véritablement une surprise désagréable quand elle nous montre Polynice, que la clémence d'Œdipe a réconcilié avec la vertu, durement rejeté, par un caprice des dieux, dans les horreurs du fratricide.

Sophocle n'a point de ces incohérences, de ces contradictions. Son Polynice rentre plus naturellement dans la voie que lui ont ouverte et où le poussent de nouveau, avec l'imprécation paternelle, ses propres fureurs, un moment suspendues, mais non calmées. Sophocle a peint merveilleusement, d'après Eschyle[5], le concours que prête

1. Acte V, sc. II.
2. Il est loué sans restriction par M. Andrieux, dans un intéressant article sur la réimpression du livre de Brumoy, par M. Raoul-Rochette, en 1820-1825, *Revue encyclopédique*, t. XXII, p. 95.
3. Acte V, sc. IV. — 4. *De Leg.*, XI.
5. *Sept. adv. Theb.*, 640 sq ; 676 sq. Voyez t. I, p. 38, 194.

sa volonté à l'ascendant de son destin. Il sait ce qui l'attend à Thèbes, et il y court, ne pouvant supporter l'idée de céder à son frère, et de congédier honteusement ses alliés. En vain Antigone, dont l'affliction, jusque-là contenue, éclate enfin en liberté dans ce dernier moment, le conjure, avec les plus tendres expressions (elle ne l'appelle pas seulement mon frère, mais mon enfant)[1], de ne point se perdre ainsi volontairement; il résiste à ses instances et aux muettes caresses d'Ismène, il s'échappe de leurs bras, non sans avoir obtenu d'elles la promesse de rendre un jour, si elles le peuvent, à ses restes, car elles ne le reverront pas vivant, les honneurs du tombeau; sans les avoir remerciées d'avance de leur pieux dévouement. Il sort en les bénissant, lui, chargé des malédictions d'un père. Il y a dans ce personnage, un des plus dramatiques de la scène grecque, un mélange de malheur et de crime, d'emportement et de tendresse qui trouble singulièrement le cœur. On ne sait si on doit le condamner avec Œdipe, le plaindre avec Thésée, l'aimer avec Antigone.

Le chœur, peinture remarquable, bien que discrètement indiquée, n'accorde à Polynice que l'intérêt de la foule indifférente; il tarde à son égoïsme d'être délivré d'une scène pénible. Ses préférences d'ailleurs, en raison de son âge, sont plutôt pour le vieillard que pour le jeune homme. Tandis qu'il s'entretient de l'effet fatal de ces imprécations d'un père, accueillies par les dieux et sur lesquelles se fixe sans cesse le regard du temps qui les doit accomplir[2], tout à coup le tonnerre gronde: dans ses éclats redoublés, chaque fois suivis de cris de terreur, Œdipe, seul paisible au milieu du trouble général, reconnaît l'annonce attendue de sa mort, et demande, à plusieurs reprises, qu'on aille en toute hâte chercher Thésée. Ces préludes du dénoûment, qui se prolongent jusqu'à l'arrivée du roi d'Athènes, donnent lieu à une scène mêlée de spectacle, de chants lyriques, de dialogue, que

1. V. 1419. — 2. V. 1452.

Delille a traduite, pour l'ouvrage de Barthélemy[1], dans des vers d'une élégance un peu vague. Suivent les recommandations d'Œdipe à Thésée : seul il doit le voir mourir, seul il doit connaître, pour transmettre à ses successeurs un secret qui importe tant au salut d'Athènes, la place où Œdipe va trouver un tombeau.

« Mais il est temps de s'y rendre ; les dieux m'appellent, marchons sans crainte. O mes enfants, suivez-moi ; je vais vous guider, comme vous avez longtemps guidé votre père.... C'est par ici, par ici. Voici la route que m'indiquent le conducteur et la déesse des ombres. O lumière que je ne vois plus, tes rayons me touchent pour la dernière fois ; déjà je me traîne vers le lieu où le reste de ma vie doit s'aller cacher dans les enfers. O cher hôte, et vous tous soumis à ses lois, habitants de cette terre, soyez heureux et, dans votre prospérité à jamais durable, n'oubliez point celui qui va mourir[2]. »

Cette merveilleuse sortie n'est séparée du récit de l'événement, merveilleux comme elle, qu'elle annonce, que par quelques strophes où le chœur demande aux dieux infernaux, pour le malheureux Œdipe, la faveur d'un passage facile dans leur empire. Un messager vient dire comment ces vœux se sont accomplis, plus vite peut-être qu'il n'est rigoureusement possible, mais non pas que le spectateur ne le demande et ne s'y attend. L'homme que fait parler Sophocle, c'est, comme toujours dans ces tragédies, un homme du commun, quelque suivant de Thésée, que la familiarité de son langage n'empêche pas de se proportionner, selon l'occasion, à la dignité des choses qu'il raconte, et qui, par la précision des détails où se complaît sa véracité, donne un air croyable même à ce qui passe la croyance. Le naturel avec l'élévation, la vraisemblance dans le merveilleux, voilà les mérites caractéristiques de ce récit, où Longin[3] trouvait que Sophocle s'était montré si grand peintre. On y voit d'abord comment Œdipe s'est arrêté de lui-même au lieu marqué par le destin, et que décrit le poëte avec des

1. *Anach.*, LXX. — 2. V. 1539-1554. — 3. *Subl.*, XIII.

circonstances topographiques, longues pour nous peut-être, mais desquelles les Athéniens n'auraient certainement rien retranché. Plusieurs préparent à ce qui va se passer, en donnant l'idée d'une communication secrète avec les sombres demeures. Telle est la mention de ce gouffre aux fondements d'airain[1], comme ceux du Tartare chez Homère et chez Hésiode[2], et, non loin de là, de ce monument, vu depuis par Pausanias[3], qui consacrait l'alliance jurée entre Thésée et Pirithoüs, sans doute au temps de leur descente aux enfers. Le récit nous apprend ensuite comment, en changeant de vêtements et par de pieuses ablutions, Œdipe a fait les apprêts de cette mort mystérieuse à laquelle président les dieux. Alors s'ouvrent des scènes que la poésie de Sophocle nous rend présentes, scènes admirables véritablement, pleines de pathétique, de majesté, de religieuse horreur.

« . . . . Un tonnerre souterrain se fit entendre, et, à ce bruit qui les glaçait d'effroi, les deux jeunes filles tombèrent aux genoux de leur père, ne cessant de pleurer, de gémir, de frapper leur poitrine. Et lui, cependant, les avait entourées de ses bras, et leur disait : « Mes enfants ! C'en est fait. Dès aujourd'hui vous n'avez plus de père ; il ne vous reste plus rien « de lui. Vous voilà quittes du soin de pourvoir à ma nourriture, « soin pénible, je le sais bien, mes enfants ; mais quelque chose « en allégeait l'ennui, c'est que personne jamais ne vous aima « autant que celui qui va vous quitter, et sans qui vous achèvera « rez heureusement, je l'espère, le reste de votre vie. » Longtemps ils se tinrent embrassés, pleurant, sanglotant ensemble ; à la fin leur douleur se fatigua, leurs plaintes cessèrent, ce ne fut plus qu'un grand silence. Tout à coup éclate je ne sais quelle voix dont le son terrible nous fait à tous dresser les cheveux. Cette voix divine appelait Œdipe sans relâche. « Œdipe ! Œdipe ! criait-elle, pourquoi ces délais ? tu te fais bien attendre[4]. » Ainsi pressé par le dieu, Œdipe prie notre roi Thésée de s'approcher, et puis lui dit : « Cher prince, donne-moi ta « main en signe de l'inviolable foi que tu garderas à mes filles ; « les vôtres aussi, mes enfants ! Engage-toi, prince, à ne les

1. V. 1690 sq. Cf. 57, schol. — 2. *Iliad.*, VIII, 15 ; *Theog.*, 811. — 3. *Att.*, XXX

4. Dans un passage de Diogène Laërce (VII, 28. Cf. Lucian., *Longæv.*, XIX ; Suid., V. Αὔειε), il est dit de Zénon, fidèle jusqu'au dernier moment à l'habitude stoïcienne, dont nous avons parlé (t. I, p. 136),

« jamais abandonner volontairement, à faire toujours pour elles, « dans ta bienveillance, ce que tu leur jugeras utile. » Il le jura, mais sans faiblesse, en hôte généreux. Œdipe alors, pressant de nouveau ses filles entre ses bras tremblants: « O mes « filles, leur dit-il, c'est maintenant que, cédant à la nécessité, « il vous faut avec courage vous éloigner de ce lieu, sans de- « mander à voir, à entendre ce qui vous est interdit. Allez « donc, et au plus vite. Le roi seul, Thésée, doit être témoin « de ce qui va se passer. » Nous avons tous compris ces paroles, et, fondant en larmes, gémissant comme les jeunes filles, nous nous sommes retirés avec elles. A quelques pas de là, et au bout de quelques moments, nous nous sommes retournés et n'avons plus vu Œdipe, mais seulement Thésée, la main devant ses yeux, comme pour s'épargner la vue d'un spectacle effrayant; nous l'avons vu bientôt après qui, se prosternant, adorait et la terre et l'Olympe séjour des dieux. Comment a fini Œdipe? nul mortel ne le peut dire que Thésée. Les traits enflammés de la foudre ne l'ont point frappé, les flots d'une tempête ne l'ont point englouti. Quelque dieu secourable est venu l'emmener, sans doute; ou bien la terre s'est d'elle-même entr'ouverte pour le faire descendre doucement au séjour des morts[1]. »

Combien le mystère de ce dénoûment n'est-il pas plus puissant sur l'imagination, que la vulgaire apothéose de l'Œdipe de Chénier, que le non moins vulgaire coup de foudre qui couronne les maximes déclamatoires de l'Œdipe de Ducis! Combien, si on peut, à propos de fables, s'exprimer ainsi, n'est-il pas plus raisonnable, plus conforme à l'obscurité que doit garder l'étrange histoire d'Œdipe, et qui sied en général aux traditions dont s'entretient la croyance populaire!

C'est ici le lieu de remarquer que la tradition suivie par Sophocle n'était point d'accord avec une autre qui faisait mourir Œdipe à Thèbes[2], et n'attribuait qu'à sa cendre ce qui est dit dans la tragédie de son exil, de ses courses errantes, de son dernier asile à Athènes[3]. Les deux

de citer des vers de tragédie, que, blessé et près de mourir, il frappa de sa main la terre en s'écriant, comme dans la *Niobe* : « Je viens; pourquoi m'appelles-tu? » Ce passage a fait penser à God. Hermann (*de Æschyl. Niob.; Opusc.*, t. III, p. 55), qu'avant l'*Œdipe* de Sophocle, la *Niobé* d'Eschyle avait reçu de sa fin prochaine le mystérieux, le merveilleux avertissement dont il est ici question.

1. V. 1607-1662. — 2. Hom., *Iliad*, XXII, 678 sqq. — 3. Voyez, *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. VI, p. 395 sqq., les détails recueillis par Sallier.

traditions avaient chacune leurs monuments : si l'on voyait à Colone l'autel d'Œdipe, dans la ville même, près de l'Aréopage, le temple des Euménides renfermait le tombeau où avaient été placés, pensait-on, ses os apportés de Thèbes[1]. Le choix du poëte était libre, et l'on conçoit que, comme Euripide, qui, à la fin de ses *Phéniciennes*[2], semble annoncer l'*Œdipe à Colone*, il se soit décidé pour ce qui pouvait le plus flatter les Athéniens. Leurs poëtes dramatiques ne manquaient guère de transporter sur le sol de l'Attique le dénoûment des aventures qu'ils empruntaient à la Fable. C'était là que les enfants d'Hercule trouvaient des défenseurs, que les sept chefs obtenaient la sépulture, qu'Oreste se faisait absoudre[3]; il était naturel qu'Œdipe y vînt mourir.

Les tragédies des Grecs ne finissent pas, nous l'avons déjà dit et le dirons sans doute encore, aussi brusquement que les nôtres. Celle-ci se continue un peu au delà de son terme par l'expression lyrique du désespoir des filles d'Œdipe, dans une scène fort étendue, tout à fait semblable, pour le dessin, à celle qui termine *les Sept Chefs* d'Eschyle, et qui en est visiblement imitée. Elle offre une image naïve et touchante des mouvements tumultueux, de l'égarement, des contradictions de la douleur. En vain Antigone et Ismène se répètent que l'heureuse mort de leur père ne veut point de larmes, elles ne se lassent point de la pleurer; elles demandent à voir ce qu'elles savent bien ne pouvoir leur être montré, son tombeau; elles se disent désormais sans soutien, privées de ce vieillard que seules elles soutenaient; cette vie d'épreuves cruelles, qu'elles menaient à ses côtés, s'embellit maintenant dans leur souvenir de mille charmes. « Il est donc vrai, disent-elles, que les maux eux-mêmes peuvent se faire regretter[4]? » Enfin, quand à la voix consolante de Thésée le calme est rentré dans leur âme,

1. Pausan., *Att.*, XXVIII, XXX. — 2. V. 1705 sqq.
3. Voyez *les Euménides* d'Eschyle, *les Suppliantes* et *les Héraclides* d'Euripide. — 4. V. 1697.

elles obtiennent de lui d'être conduites à Thèbes, où elles ont auprès de leurs frères, prêts à s'immoler, de nouveaux devoirs à remplir, où s'ouvre pour elles une nouvelle carrière de dévouement. C'est ainsi que Sophocle rattache, en finissant, ce chef-d'œuvre de son extrême vieillesse à celui où, dans la force de l'âge et du génie, il avait célébré avec tant d'éclat l'héroïque mort d'Antigone.

CHAPITRE SIXIÈME.

Antigone.

Aucune tragédie de Sophocle[1] ne reçut des Athéniens un plus favorable accueil que son *Antigone*, si, comme on le rapporte et comme on n'en peut guère douter, ils ont, dans leur enthousiasme pour ce bel ouvrage, payé les mérites dramatiques du poëte par un commandement militaire.

Que Sophocle ait été général[2], et général avec les Périclès et les Thucydide[3]; qu'il ait, pour sa part, commandé les flottes et les armées d'Athènes, dans la guerre de Samos[4], au temps de la seconde expédition, très-probablement[5], c'est-à-dire la première année de la LXXXVe olympiade, en 440[6], c'est ce qu'établissent de

1. Il est assez étrange, vu le grand nombre et l'unanimité des témoignages, qu'elle ait été attribuée à l'un des fils de Sophocle, Jophon, par un grammairien anonyme que cite Cramer, *Anecdot.*, t. IV, p. 315-20.

2. *Vit. Soph ;* Plutarch., *Vit. Pericl.* VIII; Cic., *de Off.*, I, 40; Val. Max., IV, 3; Plin., *Hist. nat.* XXXVII, 2, etc.

3. *Vit. Soph.*

4. Et non auparavant, dans une guerre contre Lacédémone, ainsi que le veut Justin (III, 6), ou, selon Plutarque (*Vit. Nic.*, XV), plus tard, dans la guerre de Sicile. Sur la part prise par Sophocle, comme général, à la guerre de Samos, et dont ne parlent, et peut-être n'ont dû parler, ni Thucydide (I, 115-117) ni Diodore (XII, 27, 28), voyez Aristoph. gramm., *Argum. Antig.*; Euripid., *Epist.* II; Ion apud Athen., *Deipn.*, XIII; schol. ad Aristoph., *Pac.*, 696; Strab., XIV, 18; schol. Ælii Aristid.; Suid., v. Μέλητος, etc.

5. C'est le sentiment de Fr. C. Wex, dans le premier chapitre des savants prolégomènes de son édition d'*Antigone*, Leips., 1829, 2 vol. in-8. On y trouvera résumées et discutées les opinions des critiques allemands, de Seidler, Süvern, Bœckh, etc., sur la durée de la guerre de Samos, les dates de la représentation de l'*Antigone*, et de l'élection de son auteur comme général, et sur d'autres points controversés de l'histoire de Sophocle.

6. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 59.

nombreux témoignages. Un seul[1], mais dont il n'y a pas de raison de révoquer en doute l'autorité, fait connaître que le choix des Athéniens fut déterminé par le succès de la tragédie d'*Antigone*, laquelle, conséquemment, a dû être représentée en 441, la quatrième année de la LXXXIVe olympiade[2].

Faut-il, avec quelques critiques[3] subtilement, arbitrairement, chercher dans le caractère particulier de certains passages de la pièce, l'explication de la conduite des Athéniens? Les Athéniens, je le crois, ont agi avec moins de réflexion, de calcul, qu'on ne le suppose; ils n'ont pas conclu des vers de Sophocle son aptitude aux fonctions de général; ils ont voulu seulement lui donner une marque éclatante de leur faveur. C'est ce qu'ils avaient déjà fait, absolument de la même manière, et dans des circonstances pareilles, pour un des devanciers du poëte,

1. Aristoph. gramm., *Argum. Antig.* — 2. Bœckh, *Græc. trag. princip*, c. XI; Fr. C. Wex, *ibid.* Cf. Clinton, *ibid.*

3. Süvern, entre autres; voyez Fr. C. Wex, *ibid.* On trouvera dans la dissertation, déjà citée, de M. H. Weil, *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, p. 27 sqq., 35 sq., une ingénieuse réfutation de certains rapprochements de l'*Antigone* avec les circonstances contemporaines, particulièrement chez M. Schœll, *Sophocle*, etc., Francfort, 1842, p. 134 sqq. « Heureux sommes-nous, s'écrie M. Weil, d'avoir vu représenter cette tragédie à Berlin, à Paris, et non pas à Athènes! A Athènes, il nous eût fallu détourner notre pensée du malheur d'Antigone et de l'art de Sophocle, pour nous occuper d'Aspasie, de Périclès, d'Artémon, des Samiens. Mais laissons là les spectateurs; ne songeons qu'au poëte, auquel on impose la double tâche de construire artistement sa fable, et en même temps de l'accommoder à la situation présente d'Athènes; d'être tout entier aux divines créations de son génie, et, par surcroît, de ne point oublier les partis qui divisent l'Etat, et de travailler à concilier aux uns ou aux autres la faveur publique. » Une allusion moins contestable est celle que M. Weil indique, p. 31. Il est difficile, en effet, de ne pas admettre que lorsque Sophocle, 1109 sqq., dans un hymne à Bacchus, « qui préside avec Cérès aux fêtes solennelles d'Éleusis, » compte au nombre de ses domiciles préférés l'Italie, il ne pense pas et ne veuille pas faire penser à l'établissement de la colonie athénienne de Thurium, la deuxième année de la LXXXIVe olympiade (voy. Clinton, *ibid.*), c'est-à-dire deux ans environ avant la représentation de l'*Antigone*, dont la date se trouve par là confirmée. C'est ainsi, M. Weil en fait la remarque, qu'Eschyle, dans son *Prométhée*, avait rappelé incidemment une éruption récente de l'Etna (Voyez notre t. I, p. 83, 271.)

pour Phrynichus[1], et ce qui de leur part n'a rien de fort étrange. Tel était le génie de ce peuple spirituel et frivole, qui, joignant au goût passionné des arts et de la poésie toutes les fantaisies du pouvoir absolu, mêlait bizarrement avec les soins les plus sérieux de sa politique l'administration de ses plaisirs. Il lui arriva, on le sait[2], de consacrer par une loi aux dépenses du théâtre l'argent destiné à l'entretien de la flotte, et comme il se défiait encore un peu de son bon sens, et qu'il craignait d'être ramené à une décision plus prudente, il eut la prévoyance de prononcer d'avance la peine de mort contre quiconque se hasarderait à la lui conseiller, rendant ainsi, à tout jamais, sa folie irrévocable. Nous avons vu[3] que, dans un concours dramatique, célèbre par la défaite du vieil Eschyle et la victoire du jeune Sophocle, les Athéniens, embarrassés de trouver des juges, avaient choisi les généraux de la république, qui montaient en ce moment sur le théâtre pour y offrir un sacrifice; nous les voyons maintenant prendre parmi leurs poëtes, en considération de son talent poétique, un de leurs généraux; c'est être fort légers, mais très conséquents. Un peuple ainsi fait pouvait bien perdre un jour sa puissance et même sa liberté; mais il était impossible qu'on lui enlevât l'empire de la scène.

On a souvent dit, en preuve de la grande vogue de l'*Antigone*, qu'elle avait été représentée trente-deux fois. On s'est laissé tromper, et par la préoccupation de nos habitudes dramatiques, et par une fausse interprétation d'un passage de l'argument grec de la pièce, où il est dit seulement que c'est la trente-deuxième des tragédies composées par le poëte. Sophocle avait alors environ cinquante-cinq ans[3], et depuis vingt-sept au moins, travaillait pour le théâtre[4], ce qui rend bien difficile à placer dans le reste de sa carrière, quelque longue qu'elle ait

1. Ælian., *Var. hist.* III, 8. Voyez t. I, p. 91, 154. — 2. Voyez t. I, p. 67. — 3. *Ibid.*, p. 41 sq. — 3. Voyez *Vit. Soph.*; Fr. C. Wex, *ibid.*; Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 25, 59. — 4. Id., *ibid.*, p. 39, 59.

été, le nombre très-considérable de tragédies qu'on lui attribue encore, et a surtout déterminé les critiques[1] à en retrancher quelque chose. On lit chez plusieurs auteurs[2], que Sophocle mourut âgé de quatre-vingt-dix ans, soit de fatigue après avoir déclamé son *Antigone* aux comédiens, soit de joie lorsqu'il en apprit le succès. Cela rapprocherait de trente-six ans la date de cette tragédie, si, dans ces traditions, réelles ou non, il ne s'agissait, cela est vraisemblable, d'une reprise de la pièce reproduite par son auteur, sans doute avec ces corrections, ces changements, qui permettaient de donner pour nouveau un ancien ouvrage[3]. L'*Antigone*, au reste, était une pièce de durée, une œuvre à toujours, comme dit Thucydide. Nulle ne revient plus souvent dans l'histoire de ces grands acteurs du IVe et du IIIe siècle, dont le talent rendit en quelque sorte une nouvelle vie, sur toutes les scènes du monde littéraire, mais avant tout, sur la scène d'Athènes, aux chefs-d'œuvre de ses grands tragiques[4].

Occupés de rechercher l'esprit de la tragédie grecque, nous ne devons pas regarder comme un fait indifférent à cette étude l'enthousiasme du public d'Athènes pour la tragédie d'*Antigone*. Ce n'est point ici une surprise passagère, mais un intérêt aussi constant que vif. Si, par l'éclat et la continuité de leurs suffrages, des auditeurs doués d'une exquise délicatesse, et que l'habitude des chefs-d'œuvre avait rendus difficiles, ont paru accorder à cette tragédie, sur les autres productions de Sophocle, quelque supériorité, c'est sans doute qu'elle leur paraissait encore plus conforme à l'idée qu'ils se faisaient d'une œuvre tragique, c'est qu'elle leur offrait une expression plus complète, un type plus frappant de l'art tel qu'on l'entendait alors.

Qu'y a-t-il donc dans cet ouvrage qui ait pu lui mériter de la part des Athéniens une préférence que ne montrent

1. Bœckh, *Græc. trag. princip.*, cap. VIII. — 2. Satyrus, Ister apud Auct. *Vit. Soph.* Cf. Diod. Sic., XIII, 103; Val. Max., IX, 12; Plin., *Hist. nat.*, VII, 54.— 3. Voyez t. I, p. 68 sqq.— 4. *Ibid.*, p. 108 sqq. 116 sq.

pas pour lui les modernes, et qui leur paraît même difficile à comprendre? le théâtre de Sophocle a des pièces qui ne sont ni moins vraies ni moins touchantes; il en a dont l'effet est plus déchirant et plus terrible; plusieurs se distinguent par une composition plus savante et plus profonde, une perfection plus achevée. Ne serait ce pas qu'on ne trouve dans aucune une égale élévation de pensées, une pareille grandeur de sentiments, une peinture aussi noble de l'humanité, et que par là cette tragédie s'approche plus que toute autre du but que l'art tragique s'efforçait alors d'atteindre, et vers lequel les émotions elles-mêmes de la pitié et de la terreur lui servaient seulement de passage et comme de degrés, je veux dire la représentation idéale de notre nature? Sophocle, qui, en dégageant la liberté morale des liens où la retenait captive l'antique fatalité, avait donné aux caractères et par suite à l'action des développements plus variés et fait sortir de la lutte animée de la volonté et des passions contre le sort, un spectacle plus attachant, plus pathétique, où le pur sentiment du beau se mêlait à ce qui restait encore des sombres impressions laissées par le drame gigantesque et terrible d'Eschyle; Sophocle, qui avait ainsi trouvé dans le jeu de la liberté morale le ressort d'un art nouveau, n'avait jamais appelé à un rôle plus digne d'elle cette haute faculté, l'âme de sa tragédie comme elle est le caractère distinctif de l'humanité. On l'avait vue se résigner à une infortune inévitable, ou même s'exposer, pour quelque grand intérêt, à des chances hasardeuses; et, par cette constance ou cette audace, elle avait souvent, dans les tableaux de la scène grecque, ému, attendri, élevé les spectateurs de ses nobles épreuves. Mais ce que la tragédie n'avait pas encore montré, ou du moins ce qu'elle n'avait laissé entrevoir qu'une seule fois, dans l'avant-scène du *Prométhée*, c'était l'héroïque peinture de l'homme qui, pour accomplir une loi morale, non-seulement accepte le malheur, mais va le chercher, mais se sacrifie, s'immole volontairement, et par cet acte, le plus sublime qu'il lui soit donné d'exécuter, rend témoi-

gnage à la dignité de son être et de sa vocation terrestre. Voilà, on doit le croire, ce qui excita si vivement l'admiration dans l'*Antigone* de Sophocle, pièce où se rencontrent les mérites ordinaires de ce grand poëte, une marche facile et naturelle, une expression vive et simple, beaucoup de naïveté et d'éloquence, des caractères d'une singulière vérité et qui ressortent par d'habiles contrastes, des situations amenées avec art et qui s'enchaînent dans un ordre frappant, un intérêt attendrissant et douloureux, tout ce qui distingue enfin ses autres compositions, mais où les émotions produites par ces beautés diverses vont se confondre et se perdre dans la ravissante contemplation d'une des plus pures, des plus belles images qui aient réfléchi les traits de la figure humaine.

Les sujets de la tragédie grecque étaient pris généralement dans l'histoire de quelques familles fabuleuses auxquelles semblait appartenir le privilége d'émouvoir la sensibilité des poëtes et des spectateurs athéniens; étrange sorte d'aristocratie, qui s'est perpétuée jusque sur les scènes modernes, et à la tête de laquelle se placent les races désastreuses d'Œdipe et d'Atrée. Nous ne possédons que sept pièces du nombreux théâtre de Sophocle; et, sur ce petit nombre, trois se rapportent aux aventures d'Œdipe et de ses enfants, dont le génie pathétique et terrible d'Euripide et d'Eschyle s'est de même si souvent inspiré. Dans l'une d'elles, Sophocle avait peint Œdipe conduit par une invincible fatalité à la découverte de ses crimes involontaires, et se punissant, quoique innocent, du châtiment le plus cruel; dans une autre, il l'avait représenté aveugle, exilé, chassé par l'ingratitude de ses fils, soutenu et consolé par la piété de ses filles, généreusement accueilli par Thésée, et, pour prix de cette hospitalité, léguant à Athènes, malgré les efforts des Thébains, son tombeau, gage de la victoire. Une troisième pièce, celle qui nous occupe en ce moment, la tragédie d'*Antigone*, composée, on l'a vu, bien avant l'*Œdipe à Colone*, et probablement avant l'*Œdipe Roi*, achevait une histoire si féconde en crimes et en malheurs

On y voyait Créon, le frère de Jocaste, devenu roi de Thèbes, par la défaite des Argiens et la mort des deux fils d'Œdipe, qui défendait d'ensevelir Polynice, mort en combattant contre sa patrie. On y voyait Antigone, la sœur de Polynice, enfreindre cette défense, et payer de sa vie sa courageuse révolte.

Pour concevoir l'intérêt que pouvait offrir aux Grecs un tel sujet, il est indispensable d'entrer dans leurs idées à l'égard de la sépulture et des honneurs funèbres. En priver un mort, c'était le condamner à errer, sans repos, pendant cent années, sur les bords du Styx; c'était, en même temps, violer les droits des divinités infernales, à l'empire desquelles on l'arrachait. Il y avait tout ensemble irréligion et barbarie dans cet acte, également détesté des hommes et des dieux. Aussi, la piété faisait-elle un devoir de veiller sur les restes de ses amis et de ses proches, de les protéger contre les outrages et les profanations, de les honorer selon les rites sacrés. Ces croyances, ces sentiments, qui sont le fond de la tragédie d'*Antigone*, se retrouvent partout dans l'histoire des Grecs; mais peut-être convient-il mieux à notre sujet d'en chercher la trace dans leur poésie, qui n'est pas, du reste, un témoignage moins historique que leur histoire elle-même. Que voyons-nous chez Homère? De perpétuels combats livrés sur les corps des guerriers, de peur qu'un ennemi cruel ne les ravisse et ne les fasse servir de pâture aux chiens et aux vautours; puis, quand on s'est assuré par le fer la possession de ces gages précieux, de touchantes cérémonies où des mères, des épouses, des sœurs viennent les recueillir, et s'occupent du soin douloureux et cher de les préparer pour le bûcher. Par quelle peinture se termine l'Iliade? par celle d'un père qui vient racheter le corps de son fils, et baise en pleurant la main qui l'a tué. Mêmes tableaux dans leur tragédie. Ajax, qui se sépare de la vie avec tant de courage et de regret, mêle à ses dernières paroles des vœux inquiets pour cette dépouille mortelle, d'où va fuir son âme guerrière, et qui restera sans défense. Ce souci, qui le trouble au milieu de

son sacrifice, préoccupait aussi les spectateurs; un intérêt nouveau naissait au dénoûment, et, prolongeant au delà de son terme naturel l'action dramatique, faisait succéder à la tragédie de la mort d'Ajax comme une seconde tragédie sur sa sépulture[1]. Ne nous étonnons pas qu'un intérêt de ce genre, assez puissant pour rompre, en certaines circonstances, cette loi de l'unité qui présidait à toutes les compositions des Grecs, ait pu, comme dans *les Suppliantes* d'Euripide, et surtout dans l'*Antigone* de Sophocle, suffire à l'entier développement d'une tragédie. Il n'est pas permis de douter que la tyrannie de Créon et le dévouement d'Antigone, représentés d'une manière si frappante dans ce dernier ouvrage, n'excitassent parmi les spectateurs une profonde horreur, une vive sympathie: nous-mêmes, éloignés comme nous le sommes de ces temps et de ces idées, nous éprouvons, à la seule lecture de la pièce, quelque chose des émotions qu'elle produisait. Les mœurs et la religion ont changé, mais, sous des formes diverses, vivra toujours au fond du cœur de l'homme le sentiment qui étend au delà du tombeau nos affections, nous en fait suivre l'objet dans une autre vie, et donne aux tristes débris qui nous en restent sur la terre un caractère sacré[2].

Le sujet d'*Antigone*, comme beaucoup de ceux sur lesquels Sophocle s'est exercé, fut également traité par Euripide; peut-être l'avait-il été auparavant par Eschyle. Il ne reste de la pièce d'Euripide que quelques fragments: quant à celle d'Eschyle, le souvenir même en a péri. Ce qui pourrait faire croire qu'elle a existé, c'est qu'on la trouve comme annoncée dans la dernière scène des *Sept*

1. Voyez plus haut, p. 29 et t. I, p. 200.
2. Le chapitre XXXII du *Cours de littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin, intitulé : *De la piété envers les morts*, contient une histoire intéressante de ce sentiment chez les anciens et chez les modernes, sous l'empire divers des idées païennes, philosophiques et chrétiennes. Dans ce cadre a naturellement trouvé place l'*Antigone* de Sophocle, que le judicieux et éloquent critique apprécie dignement et qu'il rapproche des *Suppliantes* d'Euripide, et du XIIe livre de la *Thébaïde* de Stace.

Chefs[1]. Les fils d'Œdipe sont morts l'un par l'autre; leurs sœurs, éplorées, les mènent au tombeau; la tragédie va finir, lorsqu'un héraut paraît et ordonne, au nom du sénat de Thèbes, que Polynice, qui a porté les armes contre sa patrie, soit privé des honneurs funèbres. L'une des deux sœurs, Ismène, garde le silence; Antigone, plus courageuse, s'élève contre cet ordre inhumain, et déclare qu'elle n'obéira pas. Il y a dans ce dénoûment quelque chose d'indécis, d'inachevé, qui fait attendre une suite. La plupart des compositions d'Eschyle nous ont offert des exemples de cette conclusion imparfaite, assez semblable à une transition. C'est que, généralement, unies à d'autres par le sujet, elles formaient avec elles une sorte de composition plus vaste qu'on désignait, à cette première époque de l'art, sous le nom de trilogie. L'usage de rassembler, comme dans un cercle tragique, trois tragédies, qui, complètes par elles-mêmes, n'étaient cependant que les pièces séparées d'un tout, les actes d'un seul drame, cet usage qui convenait à la simplicité primitive de l'art, dut naturellement passer quand des développements nouveaux eurent donné aux tragédies plus de variété et d'étendue[2]. On en voit toutefois une trace, un souvenir dans le soin que prend Sophocle de lier entre eux des ouvrages dont les sujets sont, il est vrai, empruntés à une même suite d'aventures, mais qui restent tout à fait distincts, et que ne devait pas réunir, comme les trois parties d'une trilogie, l'unité du dessein et la continuité de la représentation; qui, au contraire, se succédaient sur la scène sans ordre et à de longs intervalles. L'*Œdipe à Colone* tient étroitement à l'*Œdipe Roi*, dont il n'a pas été certainement contemporain; et dans la première de ces deux tragédies est annoncée, je l'ai déjà dit[3], à peu près comme chez Eschyle[4], l'*Antigone*, antérieure à toutes deux. Lorsque Polynice quitte Colone, chargé des malédictions d'un père qui vient de le

1. Voyez t. I, p. 200 sqq. — 2. Voyez t. I, p. 30, 31.
3. Voyez plus haut, p. 248. — 4. Voyez t. I, p. 200 sqq.

dévouer aux horreurs d'un double fratricide, certain que cette terrible menace s'acccomplira comme un arrêt des dieux, certain qu'il marche au crime et à la mort, il s'arrête un instant pour conjurer ses sœurs, si elles doivent retourner dans leur patrie, de rendre à ses restes les suprêmes honneurs[1]. Lorsque la perte d'Œdipe a dégagé Antigone des tendres obligations qui l'attachaient à la vieillesse infirme et abandonnée d'un père, elle demande à Thésée de la faire conduire à Thèbes, pour qu'elle empêche, dit-elle, si elle le peut, les deux fils d'Œdipe de s'entre-tuer[2], ou, du moins, on le comprend sans qu'elle le dise, pour qu'elle accomplisse le dernier vœu d'un frère infortuné. Nous allons voir comme, dans la pièce que lui a spécialement consacrée Sophocle, elle se dévoue à ce pieux devoir. Elle était le héros de la piété filiale, elle devient celui de l'amour fraternel; elle brave la mort, comme elle bravait les misères de l'exil. Le poëte s'est complu à rassembler dans ce personnage les traits les plus touchants et les plus nobles du caractère de la femme, ceux d'un dévouement passionné à tous les devoirs de la nature. Par un contraste frappant, c'est dans une race incestueuse que se développent ces vives et pures affections de la naissance et du sang; c'est une fille d'Œdipe qui efface ainsi, à force d'innocence et de vertu, la tache dont le destin a prétendu la souiller. La volonté humaine, rétablie dans ses droits par Sophocle, paraît ici placée dans un sanctuaire inviolable à ces lois tyranniques de la nécessité, qui asservissent et flétrissent tout le reste.

Il n'y a peut-être pas de pièce qui s'ouvre par une exposition plus vive et plus attachante que la tragédie d'*Antigone*. Nous l'avons dit souvent, cet art de captiver dès l'abord l'attention et l'intérêt, était un des mérites généraux du théâtre grec; Eschyle l'eut, comme Sophocle, avec cette différence que l'un commençait par frapper l'imagination, et l'autre par remuer le cœur.

1. *Œdip. Col.*, 1404 sqq. — 2. *Ibid.*, 1767 sqq.

Antigone entraîne Ismène hors du palais : elle paraît toute remplie d'une émotion qui précipite ses pas et ses paroles. Créon vient de proscrire les restes de Polynice; il défend de les ensevelir, et menace du dernier supplice quiconque enfreindrait sa défense. Mais, quoi qu'il puisse lui en coûter, elle fera pour son frère ce que lui commandent sa tendresse et les lois de la religion. Elle le déclare à Ismène, qui, sans doute, s'empressera de s'associer à une si sainte entreprise. Ismène s'y refuse : non qu'elle manque de piété fraternelle ; mais elle sent toute leur faiblesse, et cède en gémissant à la violence. Une contestation animée s'engage entre les deux sœurs, et, dans un dialogue véhément et rapide, éclate, avec la conformité de leurs sentiments, la différence de leurs caractères; l'une, élevée par la pensée de son sacrifice au-dessus de toutes les considérations humaines, dédaignant le danger et les conseils de la prudence, mêlant à son enthousiasme une sorte d'emportement altier qu'elle tient de son père; l'autre, aussi fidèle à ses affections, mais moins généreuse, résignée à la tyrannie qui l'opprime, et n'opposant qu'une tendre plainte aux injustes reproches d'une sœur qui la méconnaît. Déjà, dans l'*Œdipe à Colone*, Sophocle nous a montré quelque chose de ce contraste : les deux sœurs y paraissent animées d'une égale tendresse pour leur malheureux père; mais Antigone l'a suivi la première dans l'exil; Ismène s'est associée plus tard à cet acte de dévouement : nuance délicate que La Harpe, ce me semble, a eu tort de blâmer comme une répétition. Nous trouverons dans l'*Électre* du même poëte une peinture du même genre : Chrysothémis révère, comme sa sœur, la mémoire d'Agamemnon; comme sa sœur, elle déteste ses meurtriers et appelle le retour d'Oreste; mais c'est en retour qu'elle nourrit ses sentiments, dont Électre trouble sans cesse l'oreille d'Égisthe et de sa complice; Chrysothémis est une autre Électre, mais plus douce et plus timide. Peu de poëtes ont, comme Sophocle, imaginé de faire ressortir un caractère héroïque, non pas seulement par son contraire, mais par sa ressemblance affaiblie.

N'y a-t-il pas un art plus rare et plus profond dans cette dégradation insensible, que dans les brusques oppositions, les passages heurtés, si facilement prodigués par un art vulgaire? C'est le clair-obscur de la poésie qui détache les objets par un artifice moins grossier que le dur rapprochement du blanc et du noir, de l'ombre et de la lumière; et puis, quelle vérité naïve dans ces physionomies variées qui attirent inégalement le regard, mais où se conserve un air de famille qui plaît et intéresse! Ce sont les sœurs peintes par Ovide, dont les traits n'étaient, dit-il, ni entièrement semblables, ni tout à fait divers, comme il convient à des sœurs :

. . . . . Facies non omnibus una,
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum[1].

Antigone, sans être arrêtée par les instances d'Ismène, court accomplir son noble et dangereux dessein. La scène, restée vide, est aussitôt occupée par le chœur, qui célèbre magnifiquement la délivrance de Thèbes et la dispersion des Argiens.

Ce chœur est composé de vieillards rassemblés par le nouveau roi, et auxquels il veut communiquer les ordres qu'Antigone nous a fait connaître. Son discours est fastueusement sentencieux, tout rempli de maximes morales et politiques[2]. Créon, avec l'art ordinaire de la tyrannie, mêle le sophisme à la violence, et veut prêter à son inhumanité les apparences de la justice et la sanction des formes légales. Ce n'est pas pour autre chose qu'il a mandé cet inutile conseil, qu'il le consulte sur une loi déja rendue et que déjà on exécute. Il n'en attend pas des avis, mais des éloges, et le chœur les lui accorde avec une complaisance docile et empressée. On n'a pas assez remarqué quels défauts de caractère donnaient les poëtes grecs à un personnage chargé de représenter dans leurs pièces la morale universelle. En lui prêtant ces hautes idées d'ordre

1. *Metam.*, II, 14. — 2. Voyez t. I, p. 133.

et de justice qui sont, il est vrai, dans tous les esprits, et qu'ils pouvaient avec vraisemblance faire sortir de sa bouche comme le cri de la conscience humaine, ils avaient soin de ramener à la réalité un rôle toujours un peu fictif par quelqu'un des traits vulgaires qui appartiennent à la multitude. Son langage était pur et noble; sa conduite timide, circonspecte, intéressée, empreinte de cette faiblesse, de cet égoïsme qui sont, hélas! les vices du plus grand nombre, et auxquels échappent seules quelques âmes d'élite, toujours en minorité dans le monde comme dans la tragédie. Nous verrons se développer, avec la tyrannie de Créon, la servilité des vieillards thébains, amis secrets de la vertu, mais courtisans déclarés de la puissance, qui laissent faire le mal en le détestant, admirent fort leur prudence, qui n'est que lâcheté, et appellent le courage et le dévouement une orgueilleuse folie.

A peine la défense de Créon est-elle promulguée, qu'elle est enfreinte. L'action se presse avec une rapidité à laquelle nous a préparés la première scène. Un des gardes placés près du corps de Polynice pour empêcher qu'on ne s'en approchât et qu'on ne lui rendît les honneurs de la sépulture, vient annoncer à Créon qu'ils l'ont trouvé au lever du jour couvert de poussière, et inhumé selon les rites religieux, sans qu'ils puissent savoir comment cela est arrivé. Le chœur insinue timidement que cet événement pourrait bien être l'ouvrage des dieux. Mais Créon s'irrite contre leur crédulité, et menace ceux qui l'ont si mal servi de les punir du dernier supplice s'ils ne découvrent et ne livrent le coupable. Le rôle du garde touche au comique par l'expression naïve de sa peur. Ce n'est pas celle des vieillards thébains, qui se cache sous la dignité du maintien et des discours; celle-ci s'avoue avec une entière franchise. La répugnance de ce pauvre homme à remplir auprès de Créon une commission qu'il n'a pas choisie, et dont le sort l'a chargé, à son grand regret, ses lenteurs, ses détours pour reculer le plus qu'il peut la nouvelle qu'il apporte, tout cela est rendu sans déguise-

ment, avec une vérité familière dont on trouverait peu d'exemples aussi frappants, même dans le théâtre grec[1].

Un morceau lyrique succède, d'une belle poésie sans doute, mais d'un caractère et d'une intention assez vagues. C'est un défaut qui ne se rencontre pas dans les compositions d'Eschyle, où le chœur est toujours vivement intéressé à l'action, mais qui, amené par la décadence progressive de ce personnage, devait se montrer déjà dans les ouvrages de Sophocle, pour devenir ensuite très-fréquent dans ceux d'Euripide.

Cet homme, dont le poëte nous a peint les terreurs, et qui, sortant contre son attente du palais de Créon, promettait bien, dans sa joie, qu'on ne l'y reverrait plus, y reparaît cependant, amenant le coupable réclamé par la colère du tyran, et en qui ce prince et les vieillards reconnaissent, avec surprise, Antigone. Le corps de Polynice avait été de nouveau exposé sans honneurs, les gardes veillaient sur les hauteurs voisines, lorsqu'après un ouragan qui leur déroba la vue de la plaine, ils découvrirent Antigone qui embrassait avec des cris perçants la dépouille insultée de son frère, qui la couvrait une seconde fois de poussière et l'arrosait de libations. Ils l'ont saisie, et l'envoient à Créon. Celui qui l'amène gémit d'un si triste ministère, mais, dit-il, avec une naïveté d'égoïsme qui ne se dément pas, le soin de sa conservation l'emporte, et, quelque douloureux qu'il soit d'exposer au danger ceux que l'on aime, il n'en est pas moins doux de s'y soustraire[2].

1. Il ne faut rien outrer. Une des plus récentes traductions de l'*Antigone*, par la mention de laquelle finira ce chapitre, a prêté à Créon lui-même une familiarité plus que grecque, mettant dans sa bouche cette expression de l'impatience que lui causent les longs propos du garde : *Bavard !* Dans le vers 320, qui est ainsi traduit, la nature abstraite du substantif employé par Sophocle et le tour élégant de la phrase où il s'encadre, corrigent ce qui, sans cela, excéderait les bornes du familier permis à la tragédie.

Οἴμ! ὡς λάλημα δῆλον ἐκπεφυκὸς εἶ.

2. V. 434 sqq.

Nous voilà bien loin de l'héroïque et sublime enthousiasme du début ; le poëte qui va bientôt nous reporter à cette hauteur, nous en a fait progressivement descendre par les peintures, si habilement variées, de la vertu timide, de l'hypocrite tyrannie, de la complaisante servilité, plaçant aux degrés extrêmes de cette échelle morale ce qu'il y a de plus élevé et de plus bas dans notre nature, le dévouement et l'égoïsme ; nous donnant, dans son œuvre simple et vaste, la mesure entière du cœur humain. Ainsi composait Corneille, quand autour de son Nicomède, de son Polyeucte, il groupait les figures bien nobles encore d'Attale, de Pauline, de Sévère, et que dans un coin de ces tableaux où l'héroïsme ressortait par le contraste d'une vertu moins haute et moins fière, il ménageait une place aux lâches terreurs d'un Félix ou d'un Prusias, aux basses intrigues d'une Arsinoé et d'un Flaminius ; détails familiers qu'une critique étroite a blâmés au nom de je ne sais quelle dignité factice. Tel était l'art de ces artistes italiens, qui ont reproduit, par une heureuse conformité de génie, les formes pures et la touche naïve de la poésie grecque. Voyez comme dans ces représentations de martyres, au milieu de toutes ces expressions diverses d'affections terrestres et vulgaires, où se peignent en traits vivants la froide et officielle dureté des juges, la brutale fureur des bourreaux, la curiosité indifférente ou la muette pitié de la foule, rayonne sur le visage du saint, altéré par les souffrances du corps, la joie sublime de l'âme et son céleste espoir !

C'est par une disposition toute semblable que se détache, dans le tableau de Sophocle, la figure d'Antigone, vers laquelle nous ramène tout ce qui l'entoure, sur laquelle se fixent enfin nos regards. Qu'on se représente les vieillards de Thèbes pleins d'un étonnement douloureux qu'ils craignent de laisser paraître ; qu'on se représente Créon cachant sous une apparente froideur la joie de trouver un coupable dans un ennemi, et devant eux Antigone prête à répondre de son action. Quelle attente devaient exciter ses paroles, que, par une suspension ha-

bile, un artifice familier aux Grecs[1], retardaient quelques moments encore les récits du garde et les questions du tyran! Le poëte ne restait pas au-dessous de cette attente, et la surpassait même par la grandeur imprévue de son dialogue et de ses pensées.

CRÉON.

« Et vous, vous qui tenez vos yeux attachés à la terre, ne niez-vous pas ce dont on vous accuse?

ANTIGONE.

Non, je ne le nie pas; au contraire, je l'avoue.

CRÉON.

. . . . . .

Quoi donc! ignoriez-vous la défense que j'avais faite?

ANTIGONE.

Je la connaissais : pouvais-je l'ignorer? elle était publique.

CRÉON.

Et comment avez-vous osé braver cette loi?

ANTIGONE.

C'est que ni Jupiter, ni la Justice, concitoyenne des dieux infernaux, aucun de ces dieux qui ont donné des lois aux hommes, ne l'avaient promulguée; et je ne pensais pas que vos arrêts dussent avoir tant de force, que de faire prévaloir les volontés d'un homme sur celles des Immortels, sur ces lois qui ne sont point écrites, et qui ne sauraient être effacées. Ce n'est pas d'aujourd'hui, ce n'est pas d'hier qu'elles existent; elles sont de tous les temps, et personne ne peut dire quand elles ont commencé[2]. Devais-je donc, par égard pour les pensées d'un homme, refuser mon obéissance aux dieux? Je savais qu'il me fallait mourir : pouvais-je l'ignorer, quand vous n'eussiez pas d'avance

1. Voyez t. I p 226, 263, 323, 344.

2. Voyez les passages de la *Rhétorique* d'Aristote (I, 13, 15), où ce philosophe, distinguant des lois particulières les lois communes, ne croit pouvoir mieux faire que de citer ces belles paroles de Sophocle. Voyez aussi dans le discours de Cicéron *pour Milon*, le chapitre IV, où l'orateur semble s'en souvenir : « Est igitur hæc, judices, non scripta, sed nata lex; quam non didicimus, accepimus, legimus, verum ex natura ipsa arripuimus, hausimus, expressimus; ad quam non docti, sed acti; non instituti, sed imbuti sumus, ut, etc. »

prononcé mon arrêt? Si la mort me frappe avant le temps, c'est à mes yeux un avantage. Et comment, dans l'abîme de maux où je suis tombée, la mort me paraîtrait-elle une peine? C'en eût été pour moi une bien cruelle, si j'avais laissé sans sépulture un frère conçu dans les flancs qui m'ont portée. Voilà ce qui m'eût désespérée. Le reste ne m'afflige point. Peut-être je vous semble une insensée; mais vous pourriez bien vous-même, vous qui me taxez de folie, être plus insensé que moi[1]. »

Ce langage est aussi simple qu'élevé ; Antigone dédaigne de vains détours, de lâches excuses, et rabaisse sans hauteur et sans bravades l'insolence de Créon. On ne trouve pas ici ces emportements ordinaires aux victimes du théâtre, et dont l'excès donne une si bonne idée de la patience des tyrans. Tout au plus voit-on percer dans le rapprochement des lois divines et des décrets du roi de Thèbes une légère nuance d'ironie, qu'efface bientôt l'éloquent appel d'Antigone aux saints motifs qui l'ont guidée, sa résignation au sort qui l'attend et qu'elle a choisi, enfin son dédain pour le jugement des hommes, dont elle prévoit qu'elle ne sera pas comprise.

Créon s'emporte contre cette fermeté tranquille, cette supériorité de courage et de raison, qui le rabaisse et l'humilie. « Voulez-vous, lui dit simplement Antigone, quelque chose de plus que ma mort[2]? » Il semble qu'il veuille la convaincre avant de l'immoler. Tout à l'heure il accusait, maintenant il se défend. Mais, malgré les sophismes de sa colère, son impiété et sa barbarie éclatent dans chacune des réponses de cette jeune fille qui a pour elle la nature et la religion. S'il s'applaudit du consentement des Thébains, elle s'écrie que la crainte seule enchaîne leur langue et qu'elle en est en secret approuvée[3]; s'il lui reproche de traiter également le défenseur et l'ennemi de sa patrie, elle demande si ces distinctions dispensent d'une loi universelle et sont admises chez les

1. V. 439-468. Je ne dois pas laisser ignorer que cette traduction est, à peu de chose près, celle de Rochefort, traducteur aujourd'hui trop dédaigné et dont il n'est pas toujours facile, ni sûr, d'éviter la trace.

2. V. 495.— 3. V. 502 sqq.

morts[1] ; s'il prétend qu'en honorant Polynice elle a outragé Étéocle qui le haïssait, elle réplique par un vers où paraît la vive sensibilité de son âme : « Je m'unis à l'amour, et non pas à la haine[2]. »

A la suite de ce beau dialogue, arrive Ismène, que le tyran a mandée. Il l'a vue, il y a quelques instants, tout émue; il la soupçonne et l'accuse d'être complice de sa sœur. Ismène ne s'en défend point. Elle n'a pas eu assez de courage pour s'associer au dévouement d'Antigone, mais elle a assez de tendresse pour vouloir partager sa mort. Ces révolutions du cœur, pleines de charme comme de vérité, étaient, j'ai souvent à le redire, les coups de théâtre de la scène grecque. Antigone repousse les instances pressantes de sa sœur. « Vous avez choisi de vivre, et moi de mourir[3], » lui dit-elle avec quelque dureté; soit que par là elle veuille la soustraire aux soupçons et à la cruauté de Créon, soit que le poëte ait évité de prêter à son héroïne une irréprochable et froide perfection, et qu'il lui ait à dessein conservé quelques-uns de ces défauts de caractère auxquels, dit Boileau, on *reconnaît la nature*[4]. »

Ismène s'efforce en vain de fléchir Créon pour celle qui devait être l'épouse de son fils. Ses efforts échouent contre l'insensibilité du tyran et la constance d'Antigone, qui veut mourir et dit avec une singulière éloquence :

« Vivez, ma sœur ! Quant à moi, mon âme est déjà morte, et n'est plus rien que pour les morts[5]. »

Créon, qui ne peut comprendre ce qu'il appelle la folie des deux sœurs, et qu'anime contre elles sa haine pour le

1. V. 514 sqq. — 2. V. 521. — 3. V. 553.
4. *Art poétique*, III. C'était la doctrine de Fénelon, qui, vers le même temps, dans une lettre au duc de Beauvilliers, où il était question de Charlemagne, s'exprimait ainsi : « .... On prend même plaisir à voir quelques imperfections mêlées parmi tant de talent et de vertus. On connaît bien par là que ce n'est point un héros peint à plaisir, comme les héros de roman, qui, à force d'être parfaits, deviennent chimériques. »
5. V. 557 sq

sang d'Œdipe, dont il occupe le trône, les fait emmener dans le palais, en attendant qu'il dispose de leur sort. Le chœur, sans essayer de les sauver, se contente de déplorer la destinée qui s'appesantit, de génération en génération, sur la maison des Labdacides, et va bientôt l'effacer de la terre.

Un nouveau personnage se présente; c'est Hémon, le fils de Créon à qui Antigone est promise, et qui vient la défendre. Ses discours, animés par la passion, mais où se montrent en même temps, sous des traits aimables, la timidité de l'âge et le respect filial[1], ne servent qu'à irriter Créon, qui menace de faire périr Antigone sous les yeux de son amant. Hémon déclare qu'il saura bien se soustraire à ce spectacle, et qu'il ne reparaîtra plus aux yeux de son père. Le sens de ces paroles, qui annoncent une sinistre résolution, n'échappe pas à la pénétration du chœur; mais le tyran, emporté par sa fureur, ne s'y arrête point. Par une timide intercession, le chœur lui arrache la grâce d'Ismène, qu'il veut d'abord comprendre, malgré son innocence, dans la sentence d'Antigone. Pour cette malheureuse princesse, que ces lâches conseillers ne disputent pas à sa vengeance, il veut qu'on l'enferme vivante dans une caverne, avec autant de nourriture seulement qu'il en faudra pour servir d'expiation et empêcher que Thèbes ne soit souillée de sa mort. « Qu'elle s'adresse alors aux dieux des enfers, dit-il, qu'elle leur demande de sauver ses jours, elle l'obtiendra peut-être; ou plutôt elle apprendra combien les honneurs qu'on rend aux morts sont vains et superflus[2]. » Langage singulièrement caractéristique, où se mêle à une cruauté impie un reste de terreur superstitieuse, digne religion d'un tyran.

Antigone reparaît au milieu des gardes de Créon, qui la conduisent vers sa dernière demeure. Le développe-

1. Aristote remarque, *Rhét.*, III, 17, que, par une réserve respectueuse, Hémon, défendant Antigone contre son père, se borne à répéter « ce que disent les autres. »
2. V. 775 sqq.

ment de son caractère s'achève dans une scène d'une incomparable beauté, dont Barthélemy[1] a rassemblé avec art les principaux traits, mais que son élégant résumé ne fait toutefois connaître qu'imparfaitement. On ne saurait trop admirer la conduite de ce rôle, qui contrarie singulièrement nos habitudes dramatiques. C'est une gradation toute contraire à celle que présentent ordinairement sur notre scène les rôles de ce genre. Chez un poëte moderne, et ce n'est pas ici une supposition, nous le verrons tout à l'heure, Antigone se fût progressivement élevée jusqu'au mépris de la mort, et ses dernières paroles eussent offert une expression fastueuse de courage. Il en est autrement chez Sophocle et, je crois, dans la nature. Son Antigone commence par l'enthousiasme, comme il arrive quand l'âme est subitement saisie d'une généreuse pensée; elle passe de là à la considération plus calme de la sainteté de son acte, et des inévitables suites qu'il entraîne; puis, quand elle n'est plus soutenue par l'idée d'un devoir à remplir, d'un danger à braver, quand le sacrifice est consommé, elle en vient à jeter un triste regard sur tout ce qu'il lui coûte; elle pleure sa jeunesse sitôt moissonnée, cette belle lumière qu'elle ne reverra plus, les douceurs de l'hymen et de la maternité qu'elle ne doit point connaître, toutes les innocentes joies de la vie qui lui échappent; les mouvements d'une involontaire faiblesse amollissent un instant sa fierté, qui, jusque-là, ne s'était point démentie; arrivée au terme fatal, elle semble sortir d'un rêve douloureux et pénible; elle tombe dans l'abattement, dans le désespoir, dans une sorte d'égarement et de délire.

Une douleur nouvelle l'attend, la plus grande qu'elle ait encore ressentie; c'est de réclamer la pitié, sans l'obtenir. Une froide compassion, qui la repousse et la blesse, voilà ce qu'elle obtient de ces indifférents, qui la regardent marcher à la mort.

Cependant elle remonte par degrés à la hauteur d'où

1. *Anach.* XI.

elle est descendue; lorsque le tyran vient hâter ses satellites trop lents, la présence de son oppresseur la rappelle à elle-même. Alors[1], elle expose de nouveau devant les Thébains la justice de sa cause et l'iniquité de sa sentence; elle s'approuve elle-même hautement, quoique condamnée par les hommes, et délaissée par les dieux.

L'idée de cet abandon est exprimée par un trait bien pathétique. Je ne connais rien de plus touchant que le regard découragé qu'elle élève vers le ciel, y cherchant vainement un appui, et se voyant seule sur la terre, sans alliés et sans défenseurs[2]. Le poëte ne lui prête point de vaines déclamations, mais seulement ce doute pénible, naturel à la vertu malheureuse, qu'opprime la rigueur du sort.

« Quelle loi divine ai-je donc enfreinte? Mais pourquoi, malheureuse! tourner vainement mes regards vers les dieux? Pour-

1. Dans cette partie de la scène se trouve un passage (v. 891 sq.) dont on a généralement emprunté la traduction à ces vers de Racine:

De ce sang déplorable
Je péris la dernière et la plus misérable.
(*Phèdre*, acte I, sc. 3.)

2. V. 918 sqq. Dans le *Philoctète*, terminé si religieusement par l'intervention d'un demi-dieu, l'excès de la douleur égare la religion du héros de Sophocle jusqu'à lui arracher ce blasphème (v. 451 sq. Voyez plus haut, p. 109) :

« Voilà ce que font les dieux : et nous les louerions encore! »

Je m'imagine qu'un semblable égarement inspirait au *Télanon* d'Ennius ces maximes, où il ne faut voir que l'expression indirecte de son désespoir, mais auxquelles les applaudissements indiscrets du peuple romain (Cic. *De divin.*, II, 50), trompé par leur forme absolue, prêtaient un sens épicurien, bien peu d'accord avec l'esprit de la tragédie grecque :

Ego deum genus esse semper dixi et dicam cœlitum;
Sed eos non curare opinor quid agat hominum genus.
Nam si curent, bene bonis sit, male malis, quod nunc abest.
(Cic. *de Divin.* II, 50; *de Nat. Deor.*, III, 32.)

« Qu'il y ait des dieux, habitants du ciel, c'est ce que j'ai toujours dit, ce que je dirai toujours. Mais je ne pense pas qu'ils se soucient du sort de la race humaine. S'ils en avaient souci, le bonheur serait pour les bons, le malheur pour les méchants; et il n'en va pas de la sorte. »

Un poëte, contemporain d'Ennius, l'auteur du *Rudens*, en faisant

quoi y chercher un allié, un appui, lorsque, pour ma piété, je n'obtiens que le sort réservé à l'impie[1] ? »

Enfin, après quelques paroles, où reparaissent encore les mouvements de la faiblesse humaine, elle retrouve toute sa fierté ; elle prend à témoin le peuple de Thèbes de l'injuste traitement qu'on fait subir à la dernière princesse du sang de ses rois ; elle marche en reine au supplice où l'entraînent les bourreaux de Créon.

C'est le triomphe du génie grec que la peinture de l'âme luttant contre la douleur et la surmontant. Ses héros tragiques sont toujours des hommes ; leurs victoires leur coûtent des larmes, et c'est pour cela qu'ils nous en font répandre ; nous les en aimons davantage et ne les en admirons pas moins. S'il est un genre auquel convienne le nom moderne du genre admiratif, il ne consiste pas dans la froide expression d'une stoïque insensibilité, mais dans ce mélange de courage et de faiblesse qu'offrait à l'imitation

proclamer, au début même, la providence de Jupiter par un de ses célestes agents, avait sagement pourvu à ce qu'on ne pût abuser de même des paroles désespérées, jusqu'à l'oubli de la justice divine, de l'infortunée Palæstra :

Hanccine ego partem capio ob pietatem præcipuam ?
Nam hoc mihi haud labori est laborem hunc potiri,
Si erga parentem aut deos me impiavi ;
Sed id si parate curavi ut caverem,
Tunc hoc mihi indecore, inique immodeste
Datis, di ! Nam qui habebunt sibi igitur impii
Posthac, si ad hunc modum'st innoxiis honor
Apud vos ? Nam me si sciam fecisse
Aut parentes sceleste, minus me misererer.
Sed herile scelus me sollicitat ; ejus me impietas male
Habet. . . . . .
(Plaut. *Rud.*, v. 106 sqq.)

« .... Est-ce donc là le prix que je reçois pour une vertu si pure ? Car il ne me semblerait pas pénible d'endurer cette peine, si je m'étais rendue coupable envers les dieux ou envers mes parents. Mais si je m'en préservai toujours avec une attention extrême, c'est une indignité, c'est une injustice, c'est un excès d'iniquité, ô dieux, de m'accabler ainsi ! Quel sera en effet le sort des méchants désormais, puisque vous ne témoignez pas d'autre intérêt à l'innocence ? Si je savais que mes parents ou moi nous nous fussions rendus criminels, je ne me plaindrais pas. Mais c'est le crime de mon maître qui me poursuit, c'est son impiété qui cause mes malheurs.... » (Trad. de N. Naudet.)

1. V. 917 sqq.

des Grecs la nature qui n'a pu changer avec la pratique du théâtre.

Quand la Juliette de Shakespeare[1], après avoir accepté avec transport le moyen désespéré qui doit par une mort apparente la conserver à l'époux de son choix, s'arrête cependant, au moment de l'exécution, assaillie de terreurs, que bientôt dissipe le nom de Roméo, cette hésitation si naturelle n'ajoute-t-elle pas, loin d'y rien retirer, à l'effet de l'acte hardi tenté par son amour ?

Jeanne d'Arc cesse-t-elle de nous paraître héroïque lorsque les terreurs de la mort et le regret de la vie la troublent à ses derniers moments ? Sa carrière de héros est finie, elle n'est plus qu'une femme, comme l'Antigone grecque. Ainsi l'a peinte l'histoire, et après elle la poésie, dans des vers, qu'on me permettra de citer, en expiation de mes froides remarques, comme un commentaire vivant de la scène de Sophocle.

Du Christ, avec ardeur, Jeanne baisait l'image ;
Ses longs cheveux épars flottaient au gré des vents :
Au pied de l'échafaud, sans changer de visage,
Elle s'avançait à pas lents.
Tranquille elle y monta ; quand, debout sur le faîte,
Elle vit ce bûcher, qui l'allait dévorer,
Les bourreaux en suspens, la flamme déjà prête,
Sentant son cœur faillir, elle baissa la tête.
Et se prit à pleurer[2].

Je me suis longtemps arrêté à suivre dans son développement ce caractère d'Antigone qui domine toute la composition. Je ne ferai que parcourir les scènes qui la terminent, scènes fort belles encore cependant, et dont plusieurs ont été mal à propos considérées comme des additions faites après coup à l'ouvrage, soit par l'auteur lui-même[3], soit par quelque continuateur. Ce qui suit la

1. *Roméo et Juliette*, acte IV, sc. I et III. — 2. Casimir Delavigne, *Messéniennes*.
3. Voyez plus haut, p. 252. Cf. God. Hermann, *Opusc.*, t. I, p. 143 ; Bœckh, *Græc. trag. princip.*, c. XI, p. 139.

mort d'Antigone, plus encore que ce qui succède à la mort d'Ajax dans la tragédie de ce nom, est un complément nécessaire qui, je n'en doute pas, a dû appartenir au plan primitif de Sophocle.

Le devin Tirésias vient trouver Créon, et lui annoncer l'indignation des dieux, que lui ont révélée de sinistres présages. Ses menaces qui ont d'abord irrité le tyran, finissent par le troubler[1]. Créon se repent et veut réparer ce qu'il a fait, mais il est trop tard; lorsqu'il entre dans la caverne où a été renfermée Antigone, il trouve cette princesse sans vie et, près d'elle, Hémon désespéré qui s'immole à ses yeux[2]. Cette catastrophe terrible[3] offre, avec le dénoûment d'une pièce que je rappelais tout à l'heure, de Roméo et Juliette, une ressemblance éloignée et accidentelle, dont il n'y a rien à conclure, et qui n'intéresse que la curiosité. Une chose digne de remarque,

1. Voyez, dans la dissertation plus d'une fois citée de M. E. Roux, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, p. 151 sq., une judicieuse appréciation de cette scène.

2. Au vers 1226, Sophocle exprime le dédain avec lequel Hémon accueille les instances de son père par une expression πτύσας προσώπῳ, que les auteurs d'une traduction déjà citée plus haut, p. 262, ont cru devoir rendre littéralement y trouvant consacrée par l'autorité de Sophocle et des Grecs, la familière énergie de pinceau, *la violence brutale*, dont ils réclament le droit, dans leur préface pour le drame moderne :

> Mais Hémon, lui lançant un regard de dédain,
> *Lui crache à la figure*, et, sans un mot, soudain
> Tire sa double épée.

Les autres traducteurs ont généralement adouci ce trait, le ramenant à la signification métaphorique du verbe latin *despuere*, qu'il serait étrange, en bien des cas, de traduire selon son acception originelle. C'est avec raison, je crois. Le fils qui, tout à l'heure mettait tant de déférence filiale à ses vives réclamations auprès de son père pour une femme aimée, ne s'emporterait pas avec vraisemblance et intérêt, même dans la fureur de ces derniers moments, à un tel oubli du respect.

3. Barthélemy la fait raconter par son anacharsis, ch. XI, comme ayant frappé, à la représentation de l'ouvrage sur le théâtre d'Athènes, non-seulement son imagination, mais même ses yeux. Faut-il voir là une expression hyperbolique des effets de l'illusion dramatique sur un barbare? On en serait tenté sans cette supposition toute gratuite, je crois, que la grotte obscure vers laquelle le tyran faisait traîner Antigone « paraissait au fond du théâtre ».

c'est que la passion qui produit de si terribles effets, n'est exprimée dans l'ouvrage que par le récit de la mort d'Hémon[1], par la scène où il tente d'obtenir la grâce d'Antigone[2], par le chœur qui succède, et où est célébrée en général la puissance de l'amour[3], enfin par une exclamation, soit d'Antigone, soit, comme il est plus vraisemblable, et comme le pensent les meilleurs critiques, comme on le voit dans les meilleurs éditions, d'Ismène[4]. Rien ne prouve mieux que si la tragédie grecque, ainsi que l'a dit Ovide[5], empruntait à l'amour un grand nombre de ses sujets, elle l'admettait à peine lui-même dans ses compositions. Peut-être aussi Sophocle eût-il craint, en appuyant davantage sur une peinture de ce genre, d'affaiblir par le partage d'une émotion secondaire, l'intérêt qui devait remplir sa tragédie, celui du dévouement religieux et de la tendresse fraternelle[6]. La femme de Créon, Eurydice, est présente au récit de la mort de son fils, et quand elle l'a entendu, elle quitte la scène en silence. C'était la coutume des tragiques grecs, nous l'avons déjà remarqué plus d'une fois[7], d'exprimer ainsi la violence de la douleur et l'excès du désespoir, qui ne trouvent guère de paroles, et pour lesquels l'art n'en doit pas chercher. Le silence de Déjanire, de Jocaste, et enfin d'Eurydice était, dans la poésie, ce que fut, dans la peinture, le voile jeté sur le visage d'Agamemnon par le peintre du sa-

1. V. 1277 sqq. — 2. V. 533 sqq. — 3. V. 779 sqq. — 4. V. 570.

5. Voy. t. I, p. 144. Ovide ne s'est pas seul, en son temps, souvenu de l'amoureux dénoûment d'*Antigone*. Properce (*Eleg.*, II, VIII, 21) l'a rappelé dans ces deux vers :

> Quid? Non Antigones tumulo Bœotius Hæmon
> Corruit ipse suo saucius ense latus?

6. Nous pouvons ici, comme plus haut, p. 256, renvoyer au *Cours de littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin. Il y traite particulièrement *De l'usage des passions dans le drame*, et son sujet l'a amené à comparer, dans son chapitre XXXIII, la manière différente dont l'amour mutuel d'Hémon et d'Antigone est exprimé chez Sophocle, et dans quelques tragédies modernes, l'*Antigone* de Rotrou, *les Frères ennemis* de Racine, l'*Antigone* d'Alfieri.

7. Voy. plus haut, p. 75, 182.

crifice d'Iphigénie. Le chœur remarquait, comme un présage effrayant, cette silencieuse sortie, et avertissait ingénieusement le spectateur de cette expression muette qui eût pu lui échapper. Bientôt on apprenait que la reine s'était frappée mortellement, et cette suite d'accidents tragiques qui détruisaient la famille de Créon, terminaient la tragédie comme une rétribution expiatoire due à son forfait et à l'innocence de sa victime.

Quelques détails de l'*Antigone* ont été l'objet de critiques plus ou moins fondées, par la discussion desquelles je n'ai pas voulu interrompre cette analyse. Ainsi Aristote[1], énumérant les actions tragiques capables de produire la terreur et la pitié, et plaçant au dernier rang celles que l'acteur commence avec connaissance, sans achever, cite pour exemple ce que, dans l'*Antigone*, Hémon entreprend contre Créon. Le blâme d'Aristote ne peut tomber que sur deux passages évidemment mal entendus, où il n'est nullement question d'entreprises pareilles. Lorsque l'amant d'Antigone, à qui son père vient de dire avec emportement qu'il ne l'épousera pas vivante, réplique : « Elle mourra donc? Eh bien, sa mort entraînera une autre mort[2], » ce n'est point une menace contre la vie de Créon, ainsi que le comprend celui-ci, et avec lui Aristote, mais bien contre sa propre vie. Lorsqu'au dénoûment Hémon furieux tire son épée[3], il ne veut point, comme l'ont fait croire à l'illustre critique, la fuite de Créon et les expressions du narrateur, trompés l'un et l'autre par l'apparence, frapper son père, mais bien se frapper lui-même. Il n'y a donc rien, ni dans l'un ni dans l'autre passage, qui justifie le reproche d'Aristote, rien où l'on puisse trouver une action commencée et non achevée; bien au contraire[4].

Une autre critique, qui ne date point des anciens, mais

1. *Poet.* XIV. — 2. V. 749. Voy. Boissonade, *Soph.*, t. I, p. 355, sur le v. 1135 de l'*Ajax;* II, 374. sur le présent vers. — 3. V. 1225 sqq.

4. Voyez sur cette question, le débat que suppose Barthélemy entre les interlocuteurs du ch. LXXI de son *Anacharsis;* voyez aussi les prolégomènes déjà cités de Fr. C. Wex.

qui a été souvent répétée et discutée par les modernes, porte sur cette apologie d'Antigone[1] :

« Pour un mari, pour des enfants, si j'avais été épouse et mère, je n'aurais jamais entrepris, contre la volonté de mes concitoyens, rien de semblable. Et pourquoi? Parce qu'un nouvel hyménée m'eût pu donner un autre mari, d'autres enfants; tandis que, mon père et ma mère étant descendus chez Pluton, il n'est pas possible qu'il me naisse un autre frère. »

Une telle distinction contrarie étrangement nos idées, mais elle était conforme à celle des anciens. On la retrouve absolument de même chez un contemporain de Sophocle, Hérodote[2], dans le discours qu'il prête à la femme d'Intapherne, expliquant à Darius, qui l'approuve, pourquoi, lorsqu'elle peut sauver de la mort celui de ses parents qu'elle voudra, elle choisit non pas son mari, ou quelqu'un de ses enfants, mais son frère. Ajoutons qu'Aristote, qui cite le raisonnement d'Antigone[3], n'en paraît nullement choqué. Est-ce, comme on l'a dit, que les institutions antiques, ne faisant point de la femme la compagne de son époux, et transportant à l'État la propriété de ses enfants, l'amour conjugal, l'amour maternel en étaient assez affaiblis pour qu'on pût, avec naturel et vraisemblance, les faire passer après l'amour fraternel? Je ne crois pas, je l'avoue, qu'il fût au pouvoir de la constitution sociale des anciens de changer à ce point la nature, et j'en trouve la preuve dans les monuments mêmes de leur théâtre, dans le rôle d'Alceste, dans celui d'Andromaque, dans tant d'autres, où les affections domestiques sont exprimées avec une vivacité d'accent que certes nos mœurs de famille, si heureusement modifiées par le christianisme, ne nous ont pas fait surpasser. Restent ces autres explications qu'on a données du langage d'Antigone; elle parle, a-t-on dit, en femme chez qui domine, avec une sorte d'exaltation, l'affection fraternelle, qui n'est ni épouse ni mère, et ne connaît point encore la force des

1. V. 901 sqq. — 2. III, 119. Cf. Plutarch., *de Fraterno amore*, II. — 3. *Rhet.*, III, 16.

sentiments dont elle semble faire si bon marché; la comparaison qu'elle hasarde entre des devoirs, à peu près de même ordre, et dont il ne faudrait pas rechercher curieusement l'importance relative, n'est pour elle qu'un tour oratoire, propre à marquer fortement combien elle se croyait obligée à ce qu'elle a tenté pour son frère; enfin, on peut y voir une concession respectueuse à ces lois humaines que, par égard pour une loi plus haute, elle a cru devoir enfreindre, et cela rentre dans l'ensemble de précautions habiles par lesquelles Sophocle s'est efforcé de tenir la balance à peu près égale entre les obligations de diverse nature que son drame met aux prises, celles du citoyen, celles de l'homme, engagées dans un embarrassant conflit[1]. Ces explications sont spirituelles et spécieuses[2]; mais il est regrettable qu'elles aient paru nécessaires. On ne peut se défendre, même en les admettant, même en tenant compte, comme on le doit, de la différence des mœurs, de trouver bizarre et froid le raisonnement d'Antigone.

Mais que peut retirer ce défaut particulier à la beauté de l'œuvre elle-même? Cette beauté semble tellement achevée, qu'on a peine à comprendre qu'elle n'ait pas découragé l'émulation d'Euripide, lorsqu'il entreprit de traiter le même sujet; si toutefois, comme il est arrivé à son *Philoctète*, son *Antigone* n'a pas été au contraire suivie et effacée par celle de Sophocle. Il faut malheureusement renoncer à résoudre cette question de priorité, dont la solution ne manquerait pas d'importance; car ce qu'on sait de la pièce d'Euripide, et ce qui en est resté, indiquant entre les deux ouvrages d'assez grandes différences,

1. Barthélemy, dans le ch. LXXI d'*Anacharsis*, fait citer par Théodecte, interprète des principes d'Aristote, Antigone, parmi les personnages tragiques qui peuvent en quelque façon se reprocher leur infortune. Elle a, en effet, préféré les sentiments de la nature à des lois établies. « J'admire son courage, dit-il; je la plains d'être réduite à choisir entre deux devoirs opposés : mais enfin la loi était expresse; Antigone l'a violée, et la condamnation eut un prétexte. »
2. On en trouvera le détail dans les prolégomènes de Fr. C. Wex.

il serait curieux de savoir lequel des deux poëtes s'est écarté de l'autre[1].

Le plus remarquable des fragments, trop peu nombreux, qui ont survécu à l'*Antigone* d'Euripide, appartenait visiblement au rôle du personnage principal. La sœur de Polynice, je n'en doute pas, y disait à Créon :

« La mort finit tous nos débats. Est-il rien chez les mortels de plus puissant que la mort? Si vous frappez de votre épée le marbre des tombeaux, sentira-t-il vos blessures? Et comment les morts ne seraient ils pas à l'abri de vos outrages, puisqu'ils sont insensibles[2]? »

Cette considération, qui fait éloquemment ressortir l'impuissante fureur de Créon, ne se trouve pas dans la pièce de Sophocle[3], où son action est uniquement représentée comme un attentat à la nature et à la religion. Serait-il trop subtil de voir dans cette différence une preuve nouvelle du changement qui s'introduisait alors dans la tragédie, et qui substituait insensiblement aux idées religieuses dont elle avait longtemps été remplie, des idées purement morales et philosophiques? Eschyle, il est vrai, avait dit[4], avant Euripide :

« Prétendre faire aux morts du bien ou du mal, c'est s'abuser également, puisqu'ils ne sont capables ni de joie ni de douleur.

1. C'est Euripide, a dit sans hésiter, en 1843, dans son *Euripides restitutus*, t. I, p. 421 sqq., M. J. A. Hartung. Il l'a conclu de ce qui, chez son auteur, lui a offert l'apparence, pour lui évidente, d'amendements, et d'amendements heureux, à la fable de Sophocle. Mais parmi ces amendements il y en a qu'il imagine, dans une restitution ingénieuse sans doute, mais bien arbitraire, de la pièce perdue d'Euripide. Il ne peut donc, sans cercle vicieux, les faire servir de preuve à la priorité de la pièce de Sophocle. Ainsi, quand blâmant ce dernier au sujet de l'introduction trop tardive, dans son drame, de la femme de Créon, Eurydice, il suppose, par cette raison, que l'autre poëte a évité de faire de même, et donné tout d'abord un rôle actif au même personnage, c'est lui qui corrige Sophocle, ce n'est pas Euripide. Il n'y a rien là qui l'autorise à affirmer, comme il le fait, que l'*Antigone* d'Euripide soit venue après l'*Antigone* de Sophocle.
2. Fragm. XVI; Stob., tit. CXXV, 6.
3. Peut-être cependant est-elle indiquée aux vers 1023 sqq.
4. *Phryges* sive *Hectoris lytra*, fragm II; Stob., tit. CXXV, 7.

Mais il avait ajouté religieusement :

« Némésis est plus forte que nous; la justice poursuit sur nous la vengeance de celui qui n'est plus; »

absolument ce qu'a dit si bien, dans un ouvrage heureusement inspiré par l'esprit de la Grèce, un de nos poëtes dramatiques :

On ne fait point aux morts d'outrages impunis;
Il est des dieux vengeurs près des tombeaux assis[1].

Ce qui distinguait davantage les deux tragédies, ce qui doit paraître chez Euripide, qu'il ait en cela changé Sophocle ou été changé par lui, une nouveauté hardie, c'est que, dans sa pièce, la passion amoureuse avait son rôle. Il est permis de le conclure d'un vers où Hémon, qui, dans la tragédie de Sophocle, témoigne si énergiquement son amour, mais n'en dit pas un mot, s'écriait, sans doute en se défendant contre les reproches de Créon :

« J'aimais et l'amour trouble la raison des hommes[2]. »

Euripide avait-il prêté, comme il est vraisemblable, des sentiments pareils à Antigone? La dernière scène des *Phéniciennes*, dans laquelle[3] elle rejette, avec tant de dédain et d'emportement, la main du fils de Créon, pourrait faire supposer le contraire. Mais on sait que les tragiques grecs ne se piquaient pas toujours d'établir entre les ouvrages divers qu'ils empruntaient à un même cercle d'aventures une bien exacte concordance; que même, d'un ouvrage à l'autre, il leur arrivait de se contredire. Des témoignages anciens[4], rapprochés de certains fragments, ont permis de supposer[5] qu'Antigone était aidée par

1. M. Lebrun, *Ulysse*, acte IV, sc. II. — 2. Fragm. VII; Stob., tit. LXIV, 4. — 3. V. 1672 sqq. — 4. Aristoph. Byz., *Argum. Antig.* Soph.; Schol. Soph. *Antig.* extr.

5. Voyez, avec le chapitre de J. A. Hartung, tout à l'heure rappelé, la restitution plus discrète, proposée depuis par F. G. Wagner, *Euripid. fragm.* édit. F. Didot, 1846, p. 656 sqq. Chez l'un et chez l'autre, sont discutées des idées différentes émises précédemment par M. Welcker.

Hémon dans sa pieuse entreprise; que tous deux, unis par le même péril, comme ils l'avaient été par un dévouement pareil, étaient sauvés au dénoûment grâce à une de ces interventions merveilleuses si aimées d'Euripide, par l'intervention du dieu de Thèbes, Bacchus, venant intimer à Créon la volonté des dieux, et terminant la tragédie, moins tragiquement certes qu'elle ne se terminait chez Sophocle, par le mariage d'Antigone et d'Hémon, et même par l'annonce de leur future postérité.

Un grand poëte de notre temps, M. Manzoni, dans un excellent morceau de critique, plus célèbre qu'il n'est connu[1], a si bien montré sous quel aspect Sophocle avait saisi son sujet, et par là, implicitement et à son insu, si bien distingué cette conception de la conception déjà moderne d'Euripide, que je croirais faire tort à mes lecteurs en ne transcrivant pas ici ce passage, bien qu'assez étendu. M. Manzoni y conteste, d'après la pratique des Grecs et en particulier le plan de l'*Antigone* de Sophocle, la nécessité, admise par le critique français auquel il répond, de déterminer dès le premier acte du drame la position et les desseins de chaque personnage.

« .... Hémon est un personnage très-intéressé dans l'action de l'*Antigone;* il l'est même par une circonstance rare sur le théâtre grec; c'est le héros amoureux de la pièce: et cependant, non-seulement il n'est pas annoncé dès le premier acte, si acte il y a; mais c'est après deux chœurs, c'est vers la moitié de la pièce, qu'on trouve la première indication de ce personnage. Sophocle pouvait néanmoins le faire connaître dès l'exposition; il le pouvait d'une manière très-naturelle, et dans une occasion qu'un poëte moderne n'aurait sûrement pas négligée. La tragédie s'ouvre par l'invitation qu'Antigone fait à sa sœur Ismène d'aller, avec elle, ensevelir Polynice leur frère, malgré la défense de Créon. Ismène ob-

1. C'est une *Lettre à M. C**** (Chauvet), *sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, que M. Fauriel a publiée en 1823, à la suite de sa traduction des tragédies de M. Manzoni, *le Comte de Carmagnola* et *Adelghis*.

jecte les difficultés insurmontables de l'entreprise, leur commune faiblesse, la force prête à soutenir la loi injuste et la peine qui en suivra l'infraction. Quelle heureuse occasion Sophocle n'avait-il pas là de mettre dans la bouche d'Antigone les plus beaux discours au sujet d'Hémon, son amant, son futur époux, le fils du tyran, de jeter en avant l'idée du secours que les deux sœurs auraient pu attendre de lui! Le poëte ne trouvait pas seulement, dans ce parti, un moyen commode et simple d'annoncer un personnage, mais bien d'autres avantages plus précieux encore dans un certain système de tragédie. Il nouait fortement, par là, l'intrigue dès la première scène; en signalant des obstacles, il faisait entrevoir des ressources, et tempérait, par quelques espérances, le sentiment du péril des personnages vertueux; il annonçait une lutte inévitable entre le tyran jaloux de son pouvoir et le fils chéri de ce tyran; en un mot il excitait vivement la curiosité. Eh bien! tous ces avantages, Sophocle les a négligés; ou, pour mieux dire, il n'y avait, dans tout cela, rien, non, rien que Sophocle eût regardé comme avantageux, comme digne d'entrer dans son plan.

« Vous vous souvenez, monsieur, de la réponse qu'il fait faire par Antigone à Ismène? « Je n'invoque plus « votre secours, dit-elle; et si vous me l'offriez mainte- « nant, je ne l'agréerais pas. Soyez ce qu'il vous plaît « d'être : moi, j'ensevelirai Polynice, et il me sera beau « de mourir pour l'avoir enseveli. Punie d'une action « sainte, je reposerai avec ce frère chéri, chérie par lui; « car nous avons plus longtemps à plaire aux morts « qu'aux habitants de la terre[1]. » Voyez, monsieur, comme tout souvenir d'Hémon aurait été déplacé dans une telle situation; comment, à côté d'un tel sentiment, il l'aurait dénaturé, affaibli, profané? C'est un devoir religieux qu'Antigone va remplir: une loi supérieure lui dit de braver la loi imposée par le caprice et par la force. Ismène seule, à ses yeux, a le droit de partager son péril,

1. V. 69 sqq.

parce qu'elle est sous le même devoir. Qu'est-ce qu'un amant serait venu faire dans tout cela? et comment les chances d'un secours humain pouvaient-elles entrer dans les motifs d'une telle entreprise?

« Ainsi donc, comme toute cette partie de l'action marche naturellement sans l'intervention d'Hémon, comme sa présence et son souvenir même y seraient inutiles et d'un effet vulgaire, le poëte s'est bien gardé d'y avoir recours. Mais lorsqu'Hémon commence à être intéressé à l'action, Sophocle le fait annoncer et paraître un moment après. Antigone est condamnée, l'épouse d'Hémon va périr; celui-ci est appelé par l'action même, et il se montre. Sa situation est comprise et sentie aussitôt qu'énoncée, parce qu'elle est on ne peut plus simple. Hémon vient devant son père défendre la vierge qu'il aime, et qui va mourir pour avoir fait une action commandée par la religion et par la nature; c'est alors et alors seulement qu'il doit être question de lui.... »

Cette citation de l'illustre Italien, d'un tour si français comme toute la dissertation, et, comme elle aussi, en assez grand désaccord avec les règles autrefois admises dans notre poétique, n'a pas seulement pour nous l'avantage de résumer la tragédie de Sophocle, d'en expliquer de nouveau l'esprit et l'économie. La tragédie d'Euripide, que l'auteur n'avait point en vue, s'y trouve elle-même comprise; elle a en effet, comme par pressentiment d'un art nouveau, devancé ces combinaisons dramatiques, auxquelles il est fait ici une allusion peu favorable, mais dont d'autres[1] l'ont louée comme d'un renouvellement heureux, d'un perfectionnement de la fable de Sophocle.

Des deux *Antigones* qui, chez les Grecs, fermèrent la carrière, à ce qu'il semble[2], une seule s'est maintenue,

1. Voy. plus haut. p. 277, note 1.
2. C'est par conjecture et corrigeant un passage peu intelligible d'Athénée, que Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, édit. F. Didot, p. 155, attribue une *Antigone* à l'Étoile. Voyez sur ce poëte notre tome I, p. 119.

jecte les difficultés insurmontables de l'entreprise, leur commune faiblesse, la force prête à soutenir la loi injuste et la peine qui en suivra l'infraction. Quelle heureuse occasion Sophocle n'avait-il pas là de mettre dans la bouche d'Antigone les plus beaux discours au sujet d'Hémon, son amant, son futur époux, le fils du tyran, de jeter en avant l'idée du secours que les deux sœurs auraient pu attendre de lui! Le poëte ne trouvait pas seulement, dans ce parti, un moyen commode et simple d'annoncer un personnage, mais bien d'autres avantages plus précieux encore dans un certain système de tragédie. Il nouait fortement, par là, l'intrigue dès la première scène; en signalant des obstacles, il faisait entrevoir des ressources, et tempérait, par quelques espérances, le sentiment du péril des personnages vertueux; il annonçait une lutte inévitable entre le tyran jaloux de son pouvoir et le fils chéri de ce tyran; en un mot il excitait vivement la curiosité. Eh bien! tous ces avantages, Sophocle les a négligés; ou, pour mieux dire, il n'y avait, dans tout cela, rien, non, rien que Sophocle eût regardé comme avantageux, comme digne d'entrer dans son plan.

« Vous vous souvenez, monsieur, de la réponse qu'il fait faire par Antigone à Ismène? « Je n'invoque plus « votre secours, dit-elle; et si vous me l'offriez mainte- « nant, je ne l'agréerais pas. Soyez ce qu'il vous plaît « d'être: moi, j'ensevelirai Polynice, et il me sera beau « de mourir pour l'avoir enseveli. Punie d'une action « sainte, je reposerai avec ce frère chéri, chérie par lui; « car nous avons plus longtemps à plaire aux morts « qu'aux habitants de la terre[1]. » Voyez, monsieur, comme tout souvenir d'Hémon aurait été déplacé dans une telle situation; comment, à côté d'un tel sentiment, il l'aurait dénaturé, affaibli, profané? C'est un devoir religieux qu'Antigone va remplir: une loi supérieure lui dit de braver la loi imposée par le caprice et par la force. Ismène seule, à ses yeux, a le droit de partager son péril,

1. V. 69 sqq.

parce qu'elle est sous le même devoir. Qu'est-ce qu'un amant serait venu faire dans tout cela? et comment les chances d'un secours humain pouvaient-elles entrer dans les motifs d'une telle entreprise?

« Ainsi donc, comme toute cette partie de l'action marche naturellement sans l'intervention d'Hémon, comme sa présence et son souvenir même y seraient inutiles et d'un effet vulgaire, le poëte s'est bien gardé d'y avoir recours. Mais lorsqu'Hémon commence à être intéressé à l'action, Sophocle le fait annoncer et paraître un moment après. Antigone est condamnée, l'épouse d'Hémon va périr; celui-ci est appelé par l'action même, et il se montre. Sa situation est comprise et sentie aussitôt qu'énoncée, parce qu'elle est on ne peut plus simple. Hémon vient devant son père défendre la vierge qu'il aime, et qui va mourir pour avoir fait une action commandée par la religion et par la nature; c'est alors et alors seulement qu'il doit être question de lui.... »

Cette citation de l'illustre Italien, d'un tour si français comme toute la dissertation, et, comme elle aussi, en assez grand désaccord avec les règles autrefois admises dans notre poétique, n'a pas seulement pour nous l'avantage de résumer la tragédie de Sophocle, d'en expliquer de nouveau l'esprit et l'économie. La tragédie d'Euripide, que l'auteur n'avait point en vue, s'y trouve elle-même comprise; elle a en effet, comme par pressentiment d'un art nouveau, devancé ces combinaisons dramatiques, auxquelles il est fait ici une allusion peu favorable, mais dont d'autres[1] l'ont louée comme d'un renouvellement heureux, d'un perfectionnement de la fable de Sophocle.

Des deux *Antigones* qui, chez les Grecs, fermèrent la carrière, à ce qu'il semble[2], une seule s'est maintenue,

1. Voy. plus haut, p. 277, note 1.
2. C'est par conjecture et corrigeant un passage peu intelligible d'Athénée, que Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, édit. F. Didot, p. 155, attribue une *Antigone* à l'Étoile. Voyez sur ce poëte notre tome I, p. 119.

celle de Sophocle. C'est elle qu'a imitée, avant les modernes, le Romain Attius; on n'en peut douter d'après des fragments où s'entrevoit quelque chose et des efforts d'Ismène pour détourner Antigone de son noble et hasardeux dessein, et de son empressement à en réclamer pour elle-même, quand sa sœur est surprise et condamnée, la complicité et le châtiment.

D'autres fragments nous font entendre les discours des soldats chargés de veiller près du cadavre de Polynice. Ils ont donné à penser[1] que ce qui, chez le poëte grec, n'était qu'en récit, était en action chez le poëte latin; exemple bien curieux, assurément, des libertés de l'imitation latine, si le fait était plus constant. Mais pourquoi ces fragments n'auraient-ils pas fait partie d'un récit, du récit de ce garde qui, dans la tragédie de Sophocle, vient avertir Créon? Les paroles se racontent aussi bien que les actes. La grande narration faite par Cinna à Émilie, au début de la tragédie de Corneille[2], est toute remplie des discours qu'il a tenus aux conjurés.

L'Antigone d'Attius laissa après elle un long souvenir, puisque Virgile en a imité quelques traits[3], et que Macrobe[4] a relevé ces imitations. En voici une qu'il n'est pas sans intérêt de rapporter.

Avant que, dans l'Énéide, Didon, au désespoir, se plaignît des regards, désormais indifférents, que Junon, que le fils de Saturne laissent tomber ici-bas,

Jam jam nec maxima Juno
Nec Saturnius hæc oculis pater adspicit æquis,

l'Antigone d'Attius s'était écriée, remplaçant le doute pénible de l'Antigone de Sophocle[5] par une désolante certitude, le tournant, sous une forme plus sentencieuse, à la négation épicurienne de la providence divine, comme fai-

1. Entre autres, assez récemment, à O. Ribbeck, *Trag. latin. reliq.*, Leipsick, 1852, p. 129, 313.
2. Acte I, sc. III. — 3. *Æneid.*, IV, 372; XII, 20. — *Saturn.*, VI, 1. 2. — 5. V. 917 sqq.

saient sur le théâtre de Rome, avec l'assentiment du public romain[1], bien des personnages de tragédie:

Jam jam
Neque regunt dî, neque profecto de ûm summus rex omnibus curat.

« Non, les Dieux ne règlent point l'ordre du monde et leur roi s'embarrasse peu de ce qui s'y passe. »

Si dans les fragments de l'Antigone d'Attius, on démêle la trace confuse du chef-d'œuvre de Sophocle, dans la Thébaïde de Sénèque, tragédie dont le cinquième acte a péri, dans celle de Stace, poëme épique qui nous est parvenu complet, on ne l'aperçoit plus. A la sœur de Polynice, chez Stace, est associée, on pourrait presque dire substituée, son épouse Argie. Sans doute, malgré bien des traits affectés, la rencontre des deux femmes pendant la nuit, près du cadavre de Polynice, les soins pieux qu'elles rendent ensemble à cette chère dépouille, offrent un intérêt touchant; mais Antigone n'est plus, comme dans la tragédie, sur le premier plan; elle a une compagne de son héroïsme qui l'égale et quelquefois même l'efface. En outre, si son rôle, par ce partage, est devenu moins dramatique, ses sentiments, par une exagération théâtrale qui était dans le génie de Stace et dans l'esprit de la poésie de ce temps, s'éloignent bien de la vérité plus humaine et plus pathétique que leur avait conservée le tragique grec. C'est avec une joie orgueilleuse, qui trompe l'espoir du tyran, qu'Antigone, comme aussi Argie, court au-devant du glaive:

Ambæ hilares et mortis amore superbæ,
Ensibus intentant jugulos, regemque cruentum
Destituunt[2].

Les deux Thébaïdes de Sénèque et de Stace, ouvrages de forme diverse, mais assez semblables pour le goût, nous conduisent aux Antigones modernes qu'ils ont en grande

1. Voy. plus haut, p. 269, note 2. — 2. *Thebaid.*, XII, 679.

partie, et quelquefois, on le verra, malheureusement inspirées.

Exceptons cependant celle que fit paraître, en 1573, J. A. de Baïf. C'est une traduction de l'*Antigone* de Sophocle[1], mais dans un style bien impuissant encore à rendre l'élégance, la grâce, l'élévation du modèle, et qui n'en reproduit, d'une façon un peu supportable, que la familiarité. De tous les personnages de Sophocle, celui que Baïf est le moins embarrassé de faire parler, c'est, on pouvait s'y attendre, ce garde auquel le poëte grec a prêté, à dessein, nous l'avons vu, avec des sentiments si vulgaires, un langage qui y répond si naïvement. Le caractère de ses discours a été véritablement assez bien conservé par Baïf, particulièrement dans la scène que commencent ces vers :

Sire je ne diray que je soy hors d'aleine,
Pour avoir accouru d'alure bien soudaine :
Mais ayant mon esprit en un douteux soucy,
Ou de m'en retourner ou de venir icy,
Tantost je me hâtoy, tantost je m'arrêtoy,
Et pour crainte de vous en la peine j'etoy.
Car mon cœur me disoit : Chétif, que veux-tu faire?
Tu vas de ce forfait pourchasser le salaire.
Chétif, demourras-tu? D'un autre il l'entendra.
Ainsi de toutes parts malheur t'en aviendra.
B en tard en ce discours je me suis assuré,
Tant que peu de chemin longuement a duré.
Enfin je suis venu vous dire, non comment
Le tout s'est fait au long, mais le fait seulement :
Car l'espoir et confort qui à vous m'a mené,
C'est d'avoir tout au pis ce qui m'est destiné[2].

Veut-on savoir jusqu'où s'élève, dans la partie sérieuse

1. Ronsard, dit-on, l'avait traduite ainsi que le *Plutus* d'Aristophane, quelques années auparavant, lorsqu'il était encore, avec J. A. de Baïf, sous la discipline de Jean Daurat. Un célèbre poëte italien, L. Alamanni, dont la vie s'est achevée en France, y avait peut-être composé l'*Antigone*, traduite de Sophocle, qui fait partie du recueil de poésies, *Opere toscane*, publié par lui à Lyon, en 1532.

2. Acte II, sc. II. Voy. Soph., *Antig.*, 223 sqq.

et noble de son œuvre, le style de Baïf? On en pourra juger, par cette traduction du discours d'Antigone à Créon, le morceau capital de la pièce grecque et celui aussi où paraissent le moins la bassesse et la grossièreté ordinaires du vieux traslateur :

CRÉON.

. . . . . Toy, qui as fait l'offence,
Dy moi sans delaier sçavois-tu la deffense?

ANTIGONE.

Ouy, je la sçavois, et chacun comme moy

CRÉON.

Et tu as bien osé faire contre la loy.

ANTIGONE.

Aussi n'étoit-ce pas une loy, ny donnée
Des dieux, n'y saintement des hommes ordonnée;
Et je ne pensoy pas que tes lois peussent tant,
Que toy, homme mortel, tu vinses abatant,
Les saintes loix des dieux, qui ne sont seulement
Pour durer aujourd'hui, mais éternellement.
Et pour les bien garder j'ay m eux aimé mourir,
Que, ne les gardant point, leur courroux encourir :
Et m'a semblé meilleur leur rendre obéissance,
Que de craindre un mortel qui a moins de puissance.
Or si d'avant le temps me faut quitter la vie,
Je le comte pour gain, n'ayant de vivre envie.
Car qui, ainsi que moy, vit en beaucoup de maux,
Que perd-il en mourant, sinon mille travaux?
Ainsi ce ne m'est pas une grande douleur
De mourir, pour sortir hors d'un si grand malheur;
Mais ce m'eust bien été un plus grand déconfort,
Si sans point l'inhumer j'eusse laissé le mort,
Duquel j'étois la sœur, fille de mesme mère :
Mais, l'ayant fait, la mort ne me peut être amère.
Or, si tu dis que j'ay follement fait l'offense,
Encore plus follement tu as fait la deffense[1].

1. Acte III, sc. I.

Tel est, chez le contemporain de Jodelle, l'humble point de départ de notre langue tragique. On en peut suivre les progrès dans les scènes correspondantes des deux Antigones données, l'une en 1580, l'autre en 1638, par Garnier et par Rotrou. Voici d'abord quelque chose de Garnier :

CRÉON.

Est-il vray ? avez-vous cette faute commise ?
Y avez-vous esté par ces gardes surprise ?
Levez les yeux de terre et ne déguisez rien.

ANTIGONE.

Il est vray, je l'ay fait.

CRÉON.

Ne sçaviez-vous pas bien
Qu'il estoit défendu par publique ordonnance ?

ANTIGONE.

Ouy, je le sçavois bien, j'en avois cognoissance.

CRÉON.

Qui vous a doncques fait enfreindre cette loy ?

ANTIGONE.

L'Ordonnance de Dieu, qui est notre grand roy.

CRÉON.

Dieu ne commande pas qu'aux lois on n'obéisse.

ANTIGONE.

Si fait quand elles sont si pleines d'injustice.
Le grand Dieu, qui le ciel et la terre a formé,
Des hommes a les lois aux siennes conformé,
Qu'il nous enjoint garder comme loix salutaires,
Et celles rejetter, qui leur seront contraires.
Nulles lois de tyrans ne doivent avoir lieu,
Que l'on voit répugner aux préceptes de Dieu.
Or le Dieu des Enfers qui aux ombres commande,
Et celui qui préside à la céleste bande,
Recommandent surtout l'humaine piété :
Et vous nous commandez toute inhumanité.
Non, non, je ne fay pas de vos lois tant d'estime
Que pour les observer j'aille commettre un crime,

Et viole des dieux les préceptes sacrés,
Qui naturellement sont en nos cœurs encrez :
Ils durent éternels en l'essence des hommes,
Et nez à les garder dès le berceau nous sommes.
Ai-je deu les corrompre ? Ai-je deu, ai-je deu,
Pour vostre autorité, les estimer si peu ?
Vous me ferez mourir ; j'en estois bien certaine,
Mais la crainte de mort en mon endroit est vaine ;
Je ne souhaite qu'elle en mon extrême deuil.
Quiconque a grands ennuis désire le cercueil.
Quoi ? eusse-je Créon, violentant nature,
Souffert mon propre frère estre des loups pasture,
Faute de l'inhumer, comme il est ordonné ?
Mon frère, mon germain, de même ventre né ?
J'eusse offensé les dieux aux morts propitiables,
Et les eusse vers moy rendus impitoyables[1].

Voyons maintenant, ce sera ma dernière citation, quel tour Rotrou a donné à ces idées, deux ans après le Cid, à l'époque où s'était enfin dénouée la langue de notre tragédie :

ANTIGONE.

Je mets le plus haut trône au-dessous des autels,
Et révère les dieux sans égard des mortels :
Ils sont maîtres des rois, ils sont pieux, augustes ;
Tous leurs arrêts sont saints, toutes leurs lois sont justes :
Ces esprits dépouillés de toutes passions,
Ne mêlent rien d'impur en leurs intentions ;
Au lieu que l'intérêt, la colère et la haine
Président bien souvent à la justice humaine,
Et, n'observant amour, devoir, ni piété,
N'y laissent qu'injustice et qu'inhumanité,
Quoi ! vous osez aux morts nier la sépulture ?
Eh ! cette loi naquit avecque la nature.
Votre règne commence et détruit à la fois,
Par sa première loi, la première des lois.
Ici la faute est juste et la loi criminelle ;
Le prince pèche ici bien plus que le rebelle ;
J'offense justement un injuste pouvoir,
Et ne crains point la mort qui punit le devoir ;

1. Acte IV, sc. III.

La plus cruelle mort me sera trop humaine,
Je me résous sans peine à la fin de ma peine,
Elle m'affranchira de votre autorité,
Et ma punition sera ma liberté[1].

Je ne m'arrêterai point sur l'Antigone de Garnier, ni même sur celle de Rotrou, monument de notre langue tragique, plutôt que de notre tragédie. Les deux poëtes ont trouvé trop pauvre la matière enrichie par le génie de Sophocle; ils ont joint à sa tragédie, avec *les Phéniciennes* d'Euripide, les deux Thébaïdes de Sénèque et de Stace, et composé un seul drame du double sujet des frères ennemis et de la mort d'Antigone. Ce qui caractérise surtout les pièces qu'ils ont empruntées à l'antiquité, c'est l'imitation indiscrète de modèles fort divers et fort inégaux : aux traits naïfs et vrais de la muse grecque, ils mêlent volontiers, avec les substilités et les exagérations de la muse latine, les fadeurs amoureuses qui plaisaient, de leur temps, à la Melpomène française. De tels ouvrages sont comme ces masures qui couvrent encore aujourd'hui le sol désolé de l'antique Grèce, et où brillent, parmi les vulgaires matériaux d'un art grossier, quelques débris arrachés aux temples de Phidias.

L'auteur d'un Agamemnon donné en 1680, Pader d'Assézan, fit représenter, en 1686, une Antigone. Je ne rapporterai rien de la pièce, très-faible ouvrage d'un élève de Boyer; mais je transcrirai quelques lignes de la préface propres à faire comprendre combien les sujets antiques étaient alors mal venus sur notre scène et ce qu'il avait fallu d'art à Racine pour les y faire supporter :

« On a approuvé, dans cette tragédie, la conduite, les pensées et les vers; mais la plupart du monde, et surtout du monde galant, en a condamné le sujet. On a dit qu'il est un peu trop lugubre, qu'il n'intéresse pas assez, et

1. Acte IV, sc. III. On trouvera dans le *Théâtre des Grecs*, mêlés à l'analyse de Brumoy et aux notes de Rochefort beaucoup d'autres passages de l'*Antigone* de Rotrou.

qu'enfin Antigone a tort de mettre sa vie en danger pour un frère qui ne vit plus. Je veux croire que si je lui avais fait faire, pour un sujet animé, ce qu'elle fait pour un qui ne l'est pas, ma pièce en serait plus touchante. Peut-être même n'y ai-je pas jeté assez d'amour pour le temps. Mais le temps n'en a t-il point trop, et, à force de chercher les tendresses et la douceur dans la tragédie, ne craint-on pas de l'éloigner de ce sublime merveilleux et de ce noble pathétique, qui en font le véritable caractère... ? »

Sans rechercher, ce dont on me dispensera facilement, quels auteurs, maintenant oubliés, comme Pader d'Assézan, ont encore entrepris d'ajuster aux habitudes de notre théâtre le sévère sujet d'*Antigone*, je me hâte d'arriver à la tragédie que donna, sous ce titre, en 1783, le célèbre Alfieri[1]. Un parallèle continu de sa pièce avec celle de Sophocle serait fort instructif; on y apercevrait indistinctement la différence du système ancien et du système moderne. Je me borne, pour ne point trop étendre un chapitre déjà long, à en marquer rapidement les principaux traits.

La simplicité d'Alfieri est vantée; mais il ne faut pas croire que ce soit la simplicité grecque: rien ne se ressemble moins. Pour les Grecs l'action n'est qu'un moyen; pour Alfieri, c'est le but même du drame. L'événement importe peu aux Grecs, ils ne s'en servent que pour amener la peinture variée des mœurs et des caractères qui est leur unique affaire; Alfieri subordonne au contraire cette peinture au tableau de l'événement qui l'occupe exclusivement. Tandis que les Grecs ralentissent à dessein le mouvement de la fable par de nombreux développements, Alfieri supprime au contraire tout ce qui n'est pas absolument indispensable à la marche de son intrigue. Chez

1. C'est quelques années plus tard, en 1790, que fut donné sans succès, par la faute du sujet qui n'est plus dans nos mœurs, dit Grimm, un opéra d'*Antigone*, dont Zingarelli avait composé la musique, et que l'auteur des paroles, Marmontel, n'a pas compris dans la collection de ses œuvres.

lui, comme chez eux, l'intrigue n'est presque rien; mais chez les Grecs la pauvreté des incidents est rachetée par la richesse des détails; chez Alfieri, si la carrière est directe, elle est en même temps quelque peu aride, et j'aime mieux, quant à moi, les détours où se plaisait l'imagination des Grecs. Ses pièces, et surtout ses scènes, sont généralement bien conduites, mais elles offrent quelque monotonie; son dialogue est pressé, rapide, énergique, mais il vise à l'effet, et n'a pas, comme les drames antiques, ce mouvement involontaire et facile, cet abandon négligé, qui ressemblent à la nature. Enfin, quoiqu'il soutienne avec fidélité ses caractères, l'arbitraire de la composition s'y fait sentir, ils manquent de vie et de réalité, et sont souvent les représentants des sentiments de l'auteur.

Tout cela est sensible dans son Antigone. On n'y trouve pas ces personnages subalternes, qui donnent tant de variété au tableau de Sophocle, ces vieillards, ce garde, ce devin, ces hommes de la ville qui racontent ce qu'ils ont vu. La scène d'Alfieri est tout à fait dépeuplée. Il n'y paraît que les personnages absolument nécessaires à l'action, Créon, Hémon, Antigone. Ismène même a été supprimée, comme inutile. Il est vrai qu'elle a été remplacée par une Argie, fille d'Adraste, et veuve de Polynice, dont la Thébaïde de Stace, et peut-être l'Antigone de Rotrou[1] ont donné l'idée au poëte italien, et que, dans son système, il eût dû également écarter de son drame. Mais il n'est pas facile de faire une pièce avec trois personnages, et c'est sans doute cette considération qui l'a amené à enfreindre, en quelque chose, l'austérité de ses principes dramatiques. Du reste, ce rôle d'Argie est en soi d'une invention fort malheureuse. Il ne forme pas, avec celui d'Antigone, le contraste intéressant que nous avons loué dans Sophocle. Argie est venue d'Argos

1. Un autre rapprochement qu'on pourrait faire entre la pièce de Rotrou et celle d'Alfieri, c'est que dans toutes deux le dénoûment, simplement raconté par Sophocle, est en action.

pour ravir la cendre de son époux; elle partage l'entreprise d'Antigone, elle veut aussi partager sa mort; elle a ses sentiments de tendresse pour Polynice et de haine contre Créon; ce sont deux rôles entièrement identiques, qui se nuisent mutuellement, et répandent dans l'ouvrage, par la répétition d'une même peinture, beaucoup de monotonie.

Ce défaut est celui de tous les personnages qui fatiguent par l'expression constante des mêmes sentiments; c'est celui de l'intrigue qui marche par des moyens toujours semblables. La pièce se réduit aux efforts tentés par Argie et par Hémon pour sauver Antigone, efforts qu'il était facile de répéter, mais non pas de varier.

Une différence notable avec la pièce grecque, c'est qu'elle a pour nœud, selon le génie du théâtre moderne, l'amour d'Hémon. Créon consent à la grâce d'Antigone, si elle épouse son fils. Elle préfère la mort à cet hymen, vers lequel la porteraient ses affections, mais que lui rend odieux sa haine pour le tyran. Ce refus la place ainsi que son amant dans une situation qui ne manque pas d'intérêt, mais qui serait plus frappante, s'il était plus fortement motivé, et qu'elle eût à triompher d'une passion plus vive. Son amour est tellement effacé par l'horreur de Créon, et le désir de la mort, que le sacrifice qu'elle s'impose nous touche peu; toute notre compassion se porte sur Hémon, qui ne veut pas lui survivre.

En général, la hauteur exagérée des sentiments enlève au sujet l'intérêt pathétique dont il est plein, et que lui a conservé Sophocle. Ce n'est plus cette admirable gradation qu'indiquait la nature, ce passage de l'enthousiasme d'un grand dessein, et de la tranquillité de la conscience, aux faiblesses involontaires de la nature. Ici, Antigone commence par des terreurs que bientôt remplacent une audace toujours croissante, un mépris du danger et de la mort, qui s'augmente jusqu'au dernier moment; elle brave et irrite, à plaisir, la fureur de Créon; elle appelle à grands cris le supplice; elle se montre si empressée et si heureuse de mourir, qu'on finit par ne plus la plaindre,

et que l'admiration s'en va elle-même avec la pitié ; car ce n'est pas un grand dévouement, que de renoncer à une vie à laquelle on tient si peu. Sophocle, nous l'avons vu, entendait autrement le genre admiratif.

Même exagération dans le rôle de Créon. Il ne déguise pas avec hypocrisie sa cruauté, comme dans Sophocle ; il l'avoue, il en fait gloire ; il y porte une recherche subtile, dont il s'applaudit sans pudeur. Ainsi, pour en donner un exemple, il n'a publié, dit-il, sa défense d'ensevelir Polynice, que pour provoquer Antigone à la désobéissance. Tout son rôle est rempli de cette politique astucieuse et féroce, dont l'aveu public est bien invraisemblable. Et en même temps ce tyran, peint de si noires couleurs, endure avec une merveilleuse constance, et une bonhomie sans pareille, les bravades et les invectives de ses victimes.

La haine de l'oppression était la muse d'Alfieri. Ce sentiment fait, de la plupart de ses ouvrages, d'éloquentes philippiques, où la tyrannie et la liberté sont opposées l'une à l'autre, avec force, avec éclat, mais peu de vérité dramatique, et surtout peu de variété. C'est toujours la lutte du faible contre le fort, la perpétuelle antithèse du persécuteur et de sa victime ; et, des deux parts, une singulière exagération de peinture. Sans doute, il naît de ce contraste, et de l'attention du poëte à faire marcher droit au but son action et ses scènes, des mouvements frappants, des traits admirables de dialogue ; son Antigone, qui n'est pas au premier rang de ses ouvrages, en offrirait plus d'une preuve ; on a souvent cité cette suite frappante de vives répliques par laquelle s'ouvre le quatrième acte : « As-tu choisi ? — J'ai choisi. — Hémon ? — La mort. — Tu l'auras. » Mais, pour le naturel, la vérité, l'intérêt, Alfieri reste bien loin des tragiques de la Grèce[1], dont les compositions empruntent de la

1. Indépendamment des traductions complètes de Sophocle, soit en prose, soit en vers, déjà rappelées (voyez plus haut, p. 4), l'*Antigone* a été plus d'une fois, depuis quelques années, reproduite à part : dans

vie humaine, leur modèle, un caractère si naïf et si touchant, dont l'art se montre tellement conforme à la nature, qu'on ne sait en vérité, selon le mot spirituel d'un ancien, qui des deux imite l'autre.

une traduction en prose de l'année 1842, par M. Boyer ; dans des imitations en vers, de l'année 1844, par M. E. Magne (il n'a donné les chœurs qu'en 1846, dans son *Anthologie dramatique du théâtre grec*) ; par M. Eloi Johanneau ; par MM. Paul Meurice et Auguste Vacquerie. Ce qui distingue cette dernière imitation de toutes les autres, ce sont des formes nouvelles de versification et de langage, une opposition systématique aux traditions de notre ancienne tragédie, et particulièrement de Racine, dont témoigne avec passion la préface. Dans ce morceau, la succession des tragiques grecs, jusqu'ici dévolue, comme il semblait, à Racine, entre tous, est revendiquée, d'après des évaluations différentes, pour une autre branche de la famille dramatique. L'ouvrage a servi de livret, c'est le terme modeste employé par les auteurs, pour des représentations données avec un certain éclat, à dater du 21 mai 1844, sur notre second théâtre français : représentations archéologiques, comme précédemment celles de la cour savante de Berlin, qui leur avaient servi de modèle ; réchauffées comme elles par la musique plus moderne, nécessairement, qu'elle n'eût voulu l'être, de Mendelssohn ; où l'on cherchait de même, avec une curiosité érudite, une image à peu près ressemblante de la disposition et du mouvement de la scène antique, des évolutions de ses chœurs, du jeu de ses tragédiens. M. V. Faguet l'a remarqué (t. I, p. 323 de sa traduction de Sophocle), et mes souvenirs personnels sont tout à fait d'accord avec cette remarque : l'image manquait parfois de fidélité en des points de plus grande importance que l'exactitude de la mise en scène. Lorsque l'Antigone nouvelle, envoyée à la mort, parcourait, échevelée, les divers étages de la scène, réclamant, dans le délire du désespoir, l'assistance des vieillards thébains et s'attachant convulsivement à leurs bras, les lecteurs de Sophocle ne retrouvaient pas là le calme majestueux qu'il a conservé à l'expression pathétique des douleurs de son héroïne.

Pendant que tant d'efforts concouraient diversement à faire revivre, dans notre langue et sur notre scène, l'*Antigone* de Sophocle, on relisait, non sans charme, le gracieux, le doux, le touchant récit, d'une prose épique, élégante et harmonieuse, publié en 1814, sous le même titre, par M. Ballanche, et plusieurs fois depuis réimprimé. Cet ouvrage procède moins du théâtre grec que de l'ensemble des traditions antiques, et surtout du point de vue particulier, point de vue un peu vaguement moderne et chrétien, sous lequel elles apparaissaient à l'imagination rêveuse de l'auteur, dans leur vérité primitive, à ce qu'il lui semblait. La terrible légende de Thèbes s'y dégage par degrés de son horreur tragique ; la fatalité y fait place à la providence ; une sorte de rayon divin, de lumière sereine, y éclaire d'idéales figures chargées d'exprimer symboliquement, dans Œdipe, le malheur humain, dans Antigone, la piété domestique, le dévouement, l'expiation.

CHAPITRE SEPTIÈME.

Électre.

Une épigramme de Dioscoride[1] place sur le tombeau de Sophocle l'image de Bacchus lui-même, le dieu du théâtre, un masque de femme à la main. « Quel est ce masque? » lui demande un passant. « Celui d'Antigone, répond-il, ou bien encore celui d'Électre. Tu peux choisir : l'une et l'autre sont le chef-d'œuvre de leur auteur. »

Il est permis de contester cette prééminence, mais non l'analogie frappante que présentent, en effet, pour l'élévation idéale de la peinture, les deux rôles mis en si haut rang par le poëte alexandrin. Dans cette famille de personnages tragiques auxquels le génie de Sophocle a donné la vie c'est véritablement une sœur d'Antigone que cette Électre, comme elle étrangère aux joies de son âge et de son sexe, douée comme elle, contre le malheur et l'oppression, d'une énergie toute virile, qui ne vit que pour pleurer un père indignement trahi et immolé, pour accuser par sa présence, fatiguer par ses regrets, effrayer par ses menaces les assassins, pour appeler sans relâche le vengeur, qu'elle s'est de loin préparé ; qui, enfin, quand ce vengeur, si longtemps attendu, semble lui manquer, ne désespère point encore de sa cause et la remet intrépidement à sa faible main. Auprès de cette autre Antigone se montre, comme pour compléter la ressemblance, une autre Ismène, Chrysothémis, qui fait ressortir, par le contraste d'une piété plus timide, l'héroïque piété d'Électre.

1. *Anthol. Palat.*, VII, 37.

Électre donne son nom à l'ouvrage qu'il nous faut maintenant étudier ; elle s'y montre à chaque scène ; elle le remplit de développements passionnés auxquels fournissent une riche matière les situations, les péripéties qu'un art nouveau, déjà plus d'une fois expliqué dans les chapitres précédents, a su tirer de la fable fort simple imaginée par Eschyle. Il importe d'ailleurs de remarquer que, uniquement occupé de varier par d'ingénieuses combinaisons l'expression des sentiments d'Électre, Sophocle n'a rien, ou presque rien ajouté à l'action des *Choéphores ;* qu'il n'a pas cherché, plus que son devancier, par la complication de l'intrigue, à produire ces effets de surprise, à exciter cet intérêt de curiosité, auxquels on ne tenait guère alors, et que les modernes ont assez péniblement introduits dans ce sujet et dans tous ceux que leur a légués l'antiquité. Il est même si loin d'y prétendre, que sa première scène, chef-d'œuvre d'exposition, comme toutes celles qui ouvrent ses tragédies, non-seulement explique de cette façon rapide, nette aisée, attachante, dont il avait le secret, l'heure, le lieu, les personnages, l'occasion, tout ce qu'on a besoin de savoir d'abord pour prendre goût à la pièce, mais annonce d'avance, avec l'indiscrétion d'un argument, les incidents peu nombreux qui doivent s'y produire.

Quelle est cette ville à moitié éclairée des premiers rayons du jour? Quels sont ces jeunes gens, ce vieillard qui y entrent furtivement ? qu'y viennent-ils chercher, qu'y viennent-ils faire ? Quelques vers dont l'oreille et l'imagination sont d'abord charmées, et d'où naît à l'instant une grande attente, nous l'apprennent plus vite et plus clairement que ne pourrait faire la plus courte analyse.

« Vous dont le père commanda autrefois les Grecs sous les murs de Troie, fils d'Agamemnon, vous les retrouvez enfin, vous les voyez, ces lieux si longtemps désirés. Voilà l'objet de vos vœux, l'antique Argos, et le bois de l'infortunée fille d'Inachus, et la place Lycienne, consacrée à Appollon victorieux. Sur

votre gauche s'élève l'illustre temple de Junon. Cette ville où nous arrivons, c'est l'opulente Mycènes; cette maison, la sanglante demeure des Pélopides. C'est ici, pendant qu'on égorgeait celui dont vous êtes né, que je vous reçus des mains de votre sœur pour vous emporter, vous sauver, vous nourrir, vous amener à cet âge qui vous rend capable de venger un père. Maintenant donc, Oreste, et vous son fidèle ami, Pylade, décidons promptement ce qu'il faut faire. Déjà l'éclatante lumière du soleil éveille le chant matinal des oiseaux; déjà ont disparu les astres de la nuit; avant qu'on ne sorte de ce palais, arrêtons nos desseins. Au point où nous en sommes, il n'y a plus de délais possibles; il faut agir[1]. »

Jamais poëte dramatique entra-t-il plus vivement en matière? Comme par cette topographie poétique, qui n'était pas, je pense, ainsi que le veut Voltaire [2], offerte réellement aux yeux des spectateurs, qui ne s'adressait, en grande partie, qu'à leurs souvenirs, ne se dessinait que dans leur pensée, nous arrivons vite, avec Oreste

1. V. 1-22.

2. *Dissertation sur les principales tragédies anciennes et modernes qui ont paru sur le sujet d'Électre, et en particulier sur celle de Sophocle, par M. Dumolard, membre de plusieurs académies.* J'aicru pouvoir attribuer à Voltaire les opinions émises dans cette *dissertation*, qui publiée, aussi bien qu'un morceau du même genre de Gaillard (*Parallèle des quatre Électres de Sophocle, d'Euripide, de M. de Crébillon et de M. de Voltaire*), en 1750, l'année même où avait été donné l'*Oreste*, ajoutée, dès 1757, aux réimpressions de cette pièce, semble avoir été rédigée, sinon par l'auteur de la tragédie nouvelle, du moins d'après ses inspirations et même avec son aide. M. Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, M. Beuchot, dans son édition de Voltaire, n'hésitent guère à y reconnaître, en grande partie du moins, l'œuvre de ce grand écrivain lui-même. Dumolard était au reste un homme instruit, initié à la connaissance des littératures orientales, *sachant du grec autant qu'homme de France*, écrit Voltaire à Damilaville, le 4 février 1764, et particulièrement préoccupé du théâtre grec. C'est ce dont témoignent, avec la *dissertation* qui nous occupe, des *Réflexions sur l'Hécube d'Euripide*, communiquées en 1750 à l'Académie de Rouen, et une petite anecdote littéraire qu'il nous sera permis de rappeler ici, l'ayant omise en son lieu. Nous avons parlé précédemment, page 149, note 1, de certaines représentations scolastiques du *Philoctète*. Dumolard les avait devancées de bien des années en faisant également jouer en grec le *Philoctète* par des écoliers, de l'Université de Paris. C'était précisément dans la maison de Voltaire, sur un petit théâtre où il aimait à représenter avec ses amis ses tragédies. Il s'égaye fort sur le spectacle savant qu'y a donné Dumolard et, à cette occasion, sur le héros infirme de Sophocle, dans sa lettre à Mme Denis, du 22 avril 1752.

lui-même, à la tragédie, à peine annoncée, qu'elle commence!

Oreste remercie affectueusement son dévoué et courageux serviteur, qu'il compare, de ce ton familier permis à la poésie grecque, au coursier vieillissant, dont l'âge n'a pu glacer le sang généreux et qui, dans le péril, dresse encore l'oreille[1]. Devant ce vieillard dont il réclame les avis, devant Pylade, son inséparable compagnon, même au théâtre, mais qui dans les *Choéphores* ne prononce que quelques mots, et, dans l'*Électre* de Sophocle comme dans celle d'Euripide, conservé par respect pour la tradition, est réduit à un personnage muet: tant, dit judicieusement W. Schlegel, la sévérité de l'art antique dédaignait tout ornement inutile! devant ces amis attachés à sa fortune et prêts à partager ses périls, le fils d'Agamemnon expose rapidement, et sans contradiction, ce qu'il a résolu. On a trouvé sa confidence tardive jusqu'à l'invraisemblance[2]; mais, quelques-uns des détails où il entre le prouvent assez, elle a dû être précédée par d'autres, et il faut y voir ce dernier concert qui, dans toute entreprise, précède le moment de l'action. Apollon,

1. V. 25-27. On a cru qu'Ennius avait imité Sophocle dans la comparaison rapportée par Cicéron, *de Senect.*, v, qui lui avait servi à peindre, vers la fin de ses *Annales*, sa glorieuse vieillesse:

Sic ut fortis equus spatio qui sæpe supremo
Vecit Olimpia, nunc senio confectus quiescit.

« Comme le généreux coursier qui souvent, à l'extrémité de la carrière, a conquis la palme olympique, et maintenant, accablé par la vieillesse, se repose. »

Le cheval de Sophocle était passé en proverbe dans l'antiquité pour exprimer un courage indépendant des années. Voyez, entre autres, l'allusion qu'y fait Philostrate (*Vit. Sophist.*, II, XXIII).

2. Anceau, *Parallèle des Choéphores d'Eschyle, des Électres de Sophocle, d'Euripide, de Crébillon, et de l'Oreste de Voltaire*, thèse de littérature présentée en 1817, à la Faculté des Lettres de l'Académie de Paris, p. 10 et 11. Ces parallèles se sont depuis plus d'une fois renouvelés, en 1844, dans la thèse de M. Weil, *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, p. 40 sqq; en 1841, 1846, 1849 dans des morceaux de critique placés par MM. E. Pons, L. Halévy, V. Faguet, en tête de leurs traductions en vers de l'*Électre* de Sophocle.

qui a ordonné à Oreste de tirer vengeance des meurtriers de son père, lui a recommandé en même temps de ne point les attaquer à force ouverte, et de n'employer contre eux, comme ils l'ont fait eux-mêmes à l'égard d'Agamemnon, que la ruse. Voici de quelle manière Oreste se propose d'accomplir la volonté du dieu. Son vieux gouverneur, qu'une longue absence et les changements de l'âge ont rendu méconnaissable, se présentera à Egisthe et à Clytemnestre comme un étranger, un Phocéen, envoyé vers eux par leur hôte, leur ami particulier, Phanotée[1], et chargé de leur annoncer qu'Oreste a péri de mort violente, précipité de son char aux jeux Pythiques ; il l'affirmera ; au besoin, il en jurera, recommandation dont, selon le scoliaste[2], les ordres d'Apollon expliquent et excusent l'impiété, peu digne du religieux Sophocle. Ce premier messager sera bientôt suivi d'un second apportant une urne déjà préparée à cet effet, et cachée hors de la ville dans des broussailles ; ce qui, pour revenir à l'invraisemblance dont on a légèrement accusé l'exposition de Sophocle, montre bien que les vengeurs d'Agamemnon n'ont pas attendu ce moment pour concerter leur entreprise, et qu'ils ne font que s'entendre une dernière fois sur les moyens d'exécution. Oreste se charge d'offrir lui-même à ses ennemis l'urne trompeuse qui doit leur confirmer la nouvelle de sa mort ; ainsi introduit auprès d'eux par artifice, comme l'a prescrit Apollon, il profitera pour les punir des occasions que lui ménagera le destin qui le conduit.

1. Le rapprochement des vers 45 et 666 prouve, contre le sentiment du scoliaste et des interprètes qui l'ont suivi, que ce nom est bien celui de l'hôte d'Égisthe et de Clytemnestre, et non une appellation géographique qui marque seulement son pays, une partie de la Phocide. Boissonade, dans les notes de son édition de Sophocle, t. I, p. 355, ajoute aux preuves déjà données par d'autres à l'appui de cette opinion qu'une désignation aussi générale et aussi vague que celle-ci, un homme de Phanotée, eût nécessairement provoqué, de la part de la soupçonneuse Clytemnestre, la demande de son nom, et qu'il y eût eu peu d'adresse à ne pas prévenir cette demande.

2. V. 47.

Ce plan d'Oreste est, on le voit, le programme même du poëte, qui n'en fait pas mystère. On le voit aussi, à une seule invention près, invention fort heureuse, dont il a tiré des effets sur lesquels ont encore enchéri les modernes, celle de l'urne supposée d'Oreste, on n'y rencontre rien qu'Eschyle n'ait mis le premier dans ses *Choéphores*, non sans en faire de même, par avance, la promesse à ses spectateurs. Répétons ce que notre sujet nous amène souvent à redire, que, pour l'un comme pour l'autre, l'intérêt dramatique n'est pas dans l'action elle-même ; qu'il est dans ce qu'ils en tirent : Eschyle, l'expression sublime et terrible, mais uniforme, de la puissance fatale qui, selon lui, régit le monde ; Sophocle, l'expression plus touchante et plus variée de quelque chose de plus humain, les passions, instrument de la destinée. Là est surtout la différence qui les sépare, et particulièrement dans ces deux ouvrages où un même sujet nous montre, comme aux prises, les deux systèmes rivaux, sans que, ce semble, la sombre et terrible majesté des *Choéphores* soit effacée par la pure et pathétique beauté de l'Électre.

On est frappé du contraste dès la première scène qui nous occupe et dont il est bien temps d'achever l'analyse.

Les communications d'Oreste aux associés de son œuvre, qu'un langage court, simple et vif, sauve de la froideur, sont comme échauffées, vers la fin du discours, par des mouvements d'une grande éloquence. Oreste, dans la conscience orgueilleuse de sa jeunesse, de sa force, de la sainteté de sa cause, de la victoire infaillible que lui assure la protection des dieux, brave le scrupule superstitieux qui pourrait lui faire craindre de passer pour mort ; il se représente sortant tout à coup des fausses ombres dont il s'enveloppe, et apparaissant comme un astre aux yeux effrayés de ses ennemis ; il apostrophe pathétiquement cette terre natale, cette maison paternelle, qu'il vient purifier de leurs souillures, où il va bientôt se venger et régner.

Cependant retentit dans l'intérieur du palais une voix

plaintive, qui ne peut être, pense-t-il, averti par sa tendresse, que celle de sa sœur Electre. Sophocle nous fait ainsi pressentir cette reconnaissance touchante, le grand intérêt de sa tragédie, dont il saura mieux qu'Eschyle accroître l'effet par une longue attente. Oreste, oubliant les soins qui le réclament, s'abandonnant avec charme à son émotion, voudrait rester, écouter: le vieux serviteur en qui le poëte a parfaitement caractérisé, par quelques traits, avec la déférence et le dévouement de sa condition, l'autorité que lui donnent sur son jeune maître l'âge et l'expérience, se hâte de l'arracher, dans un moment si critique, à ces séductions dangereuses, de l'emmener offrir au tombeau d'Agamemnon les hommages funèbres que lui doit son fils, et par lesquels Apollon veut qu'avant tout il prélude à la punition du meurtre paternel.

Remarquons-le encore, avec W. Schlegel, qui, dans un parallèle plein de sagacité et de goût, a montré combien diffèrent, pour la conception, pour la couleur générale, malgré de nombreux rapports de détail, les deux compositions d'Eschyle et de Sophocle: Sophocle a éloigné des regards ce tombeau d'Agamemnon qu'Eschyle leur avait montré, par une hardie invraisemblance, près du palais où règnent à la place du roi mort, à la place de son fils exilé, Égisthe et Clytemnestre, comme s'il eût voulu par là rendre visible la grande opposition, la grande antithèse du crime et du châtiment qui fait le fond, renouvelé sous cent formes diverses, de son drame; Sophocle a, en quelque sorte, au spectre lugubre et menaçant, perpétuellement évoqué par le poëte dont il renouvelait les inventions, substitué les vivantes figures de ces enfants si malheureux et bientôt si coupables, de ce frère, de cette sœur, entraînés par les plus saints mouvements de la nature jusqu'au parricide, et objets à la fois de pitié et d'horreur; enfin (nous ne supposons rien; qu'on se rappelle quelques-uns des beaux vers[1] que nous es-

1. V. 17-19; cf. 86, 106.

sayions tout à l'heure de traduire) l'auteur d'*Électre* semble avoir voulu éclairer les ténèbres des *Choéphores* de cette pure et riante lumière, emblème de la sérénité de son génie, et qui a une place dans toutes ses tragédies; de même qu'en réalité, elle ne cessait de luire sur les représentations du théâtre grec.

C'est à cette lumière que s'adresse la plainte d'Électre, amenée, à son tour, sur la scène et pour ne la plus quitter. Un tel mouvement, qui chez nous ne serait qu'une apostrophe déclamatoire[1], avait, chez les Grecs, plus de naturel; c'était l'expression d'un usage dont cette pièce offrira encore la trace[2], et rappelé d'ailleurs plus d'une fois, j'aurai occasion de le montrer[3], dans les monuments tragiques et même comiques qui nous restent du théâtre des anciens. L'action comme suspendue pendant le sacrifice funèbre d'Oreste, permet à Électre de développer librement sa situation et ses sentiments, d'abord dans un monologue lyrique d'un ton, d'une harmonie lugubres, ensuite dans un long échange de strophes, ou terribles, ou touchantes, avec des femmes de Mycènes, accourues, à la voix de la princesse, pour lui offrir leurs consolations. Mais Électre ne veut point être consolée; elle s'attache à sa douleur sans relâche, sans contrainte, et en redouble les éclats, soulagement de son oppression et supplice de ses tyrans. Elle pleurera à jamais comme, dans son tombeau de pierre, la triste Niobé[4]. Elle se compare, sanglotant, gémissant sur le seuil de la maison paternelle, à l'oiseau désolé qui toujours appelle Itys, image où elle se complaît[5], et qu'aimait d'ailleurs, gracieuse dans son désespoir, la Melpomène antique[6]. Ses discours sont pleins de ce désordre, de ces redites

1. Voy. la première scène de l'*Electre* de Crébillon, et, dans le *Lycée*, les observations de La Harpe à ce sujet.
2. V. 420 sq — 3. Voy. plus loin, liv IV, ch. IV. — 4. V. 148 sqq. — 5. V. 107 sqq; 1073.
6. Voy. Eschyl., *Suppl.*, 58 sqq.; *Agamemn.*; 1110; Soph., *Aj.*, 627; *Trach.*, 105, 964; Euripid. *Helen.*, 1105 sqq.; *Rhes.*, 542 sqq.; Senec., *Agamemn.*, 670; *Octav.*, 8, 915, etc. Cf. t. I, p. 331.

naturels à l'excès de l'affliction, et qui ne conviennent pas moins à la liberté de l'inspiration lyrique. Ce ne sont qu'images affreuses, toujours présentes, après tant d'années, et le jour et la nuit, à sa pensée et à ses sens, de la scène abominable dont elle fut témoin, quand, sous la hache des adultères, tomba le roi des rois, comme un chêne abattu par des bûcherons[1]. Ce ne sont que véhéments appels aux dieux, dont la lente justice étonne, ébranle sa foi[2], à son frère qui lui fait si longtemps attendre un retour vainement promis, qui la laisse si longtemps porter seule l'intolérable poids de son infortune[3]. Le chœur, toujours favorable à la bonne cause[4], partage les ressentiments, les vœux d'Électre, mais avec cette timidité que les tragiques grecs conservent si finement au rôle moitié convenu, moitié réel, où ils personnifient, avec les instincts moraux, les faiblesses, les lâchetés de la foule. C'est en termes mesurés[5] qu'il maudit les tyrans de Mycènes, comme s'il craignait d'en être entendu et compris; il s'effraye un peu pour lui-même, à ce qu'il semble, des emportements d'Electre; il s'applique à lui conseiller plus de calme et de prudence. Ces conseils inutiles que rejette l'intraitable fille d'Agamemnon, l'amènent cependant, après les mouvements tumultueux d'une longue scène lyrique, à défendre, à excuser, avec plus de suite, avec le ton et le mètre ordinaires de la tragédie, dans une

1. V. 98 sq. Chénier s'est bien mépris sur le sens de cette image, quand il l'a détournée de ce qu'elle rend si énergiquement, l'indignité du traitement éprouvé par Agamemnon, à la majesté de sa chute, dans ces vers, assez beaux d'ailleurs :

Il tomba comme un chêne, atteint par la tempête,
Tombe au sein des forêts que dominait sa tête.
(Œuvr. posth., *Électre*, I, 1.)

Sophocle semble avoir voulu ici lutter contre la hardiesse familière avec laquelle Homère, *Odyssée*, IV, 535, peint le même attentat: « Égisthe l'attira dans sa maison, et à sa table même l'immola, semblable à celui qui tuerait le bœuf près de la crèche. »

2. V. 245 sq. — 3 V. 119 sq. — 4. Hor., *ad Pison.*, 196. — 5. V. 126 sq.; 193 sqq.

de ces éloquentes tirades dont abonde, peut-être trop, quelque belles qu'elles soient, cette pièce; à excuser, dis-je, ce qu'elle condamne elle-même, comme peu séant à son sexe, mais qu'on doit pardonner à l'horreur de ses souvenirs, et à ce qui les réveille sans cesse, son odieuse vie sous les lois des assassins d'un père :

Oui, sans justifier mon aveugle courroux,
De mes cris éternels je rougis devant vous.
Mais telle est ma misère, ô vierges de Mycène!
Un invincible instinct me subjugue et m'entraîne.
Eh! quelle indigne fille, après le jour cruel
Qui lui montra le fer dans le sein paternel,
Écouterait encore une raison timide?
Non, non, loin d'effacer un sanglant parricide,
Chaque jour, chaque nuit, sous des traits plus affreux,
Déploie à mes regards ce tableau douloureux.
Pardonnez.... C'en est trop : celle dont je suis née
Nourrit contre sa fille une haine obstinée;
D'un père à mes côtés je vois les assassins;
J'attends en mon palais leurs ordres souverains;
Leur main de mes ennuis calcule la mesure,
Et me donne et m'envie un peu de nourriture.
O supplice! il faut voir un monstre ensanglanté
Au trône de mon père étaler sa fierté,
Usurper d'un héros la pourpre révérée,
Et verser la liqueur de la coupe sacrée
Sur l'antique foyer où d'un bras criminel,
Le perfide à son roi porta le coup mortel.
Pour dernier attentat, dans le lit de mon père
Il faut voir son bourreau monter avec ma mère;
Si ma voix peut encor donner un nom si doux
A celle qui repose auprès d'un tel époux.
Dieux! pressant dans ses bras son horrible complice,
Elle ose des enfers défier la justice!
Triomphante, elle rit de ses premiers forfaits;
Et quand l'astre des mois vient rendre à ses souhaits
L'instant où son époux expira dans ses piéges,
Elle ordonne aussitôt des danses sacriléges,
Et, chargeant les autels d'injurieux honneurs,
Présente un sacrifice aux dieux conservateurs!
Et moi, pâle témoin de leur joie adultère,
Je pleure, je maudis ce festin sanguinaire,
Que, pour mieux attester leur lâche trahison,
Ils ont osé nommer Festin d'Agamemnon!

Que dis-je? Il faut encore fuir leur regards sévères :
Il faut me consumer en regrets solitaires,
Et ménager mes pleurs, sans oser à loisir
Rassasier mes yeux d'un funeste plaisir.
La cruelle soudain, dont le soupçon s'éveille,
De ces terribles mots vient frapper mon oreille :
« Quoi! nul autre mortel n'a-t-il connu le deuil?
« Seule, as-tu vu ton père entrer dans le cercueil?
« Eh bien! meurs en pleurant, fatal objet de haine;
« Et puisse l'Achéron, loin d'assoupir ta peine,
« Éterniser le cours de tes gémissements! »
Mais connaissez enfin tous ses emportements :
Au moindre bruit qu'Oreste arrive en sa patrie,
Furieuse, elle accourt, et m'assiége et s'écrie :
« C'est à toi que je dois mes éternels chagrins;
« Oui, perfide, c'est toi dont les furtives mains
« Ont soustrait autrefois Oreste à ma puissance.
« Tremble et de tes complots redoute la vengeance. »
Tels sont les hurlements que vomit sa fureur :
Son digne époux encore en attise l'ardeur;
Lâche qui se complaît aux plus honteuses trames,
Et sait pour tout exploit combattre avec les femmes!
Hélas! pour mettre un terme à mes longues douleurs,
J'attends Oreste en vain, malheureuse!... et je meurs;
Oreste a trop de fois trompé ma confiance;
Ses lenteurs dans mon sein ont glacé l'espérance :
Ah! quand ses vains projets, prompts à se démentir,
M'enlèvent le présent, me ferment l'avenir,
Faut-il qu'à nos tyrans ma douleur s'asservisse,
Et respecte le ciel qui s'est fait leur complice[1]?

Cette imitation est de feu M. Anceau, comme celle que j'ai précédemment citée[2] de l'admirable fragment conservé par son traducteur latin, Attius ou plutôt Cicéron, du *Prométhée délivré* d'Eschyle. M. Anceau, qui, dans une dissertation que j'ai aussi rappelée tout à l'heure[3], et à laquelle j'aurai plus d'une occasion de revenir, a comparé fort en détail toutes les Electres, tous les Orestes, ou peu s'en faut, des théâtres anciens et modernes, avait fait de la pièce de Sophocle l'objet d'études poétiques,

1. V. 250-305.
2. T. I, p. 290 sqq.
3. P. 297.

dont quelques-unes seulement, publiées par des recueils du temps[1] et, depuis, une ou deux fois reproduites[2], se sont conservées. Je les rapporterai en leur lieu, autant pour contribuer, s'il m'est possible, à les faire connaître davantage et servir ainsi la mémoire, maintenant effacée, d'un condisciple et d'un ami, que pour en varier, pour en parer ce chapitre. Ce ne sera pas toutefois sans dire, mon sujet m'y oblige, que M. Anceau, qui dans sa dissertation a eu quelquefois le tort, auquel alors, en 1819, personne chez nous n'échappait, de se placer au point de vue de la tragédie française pour juger la tragédie grecque, a, dans ses imitations, comme au reste à peu près tous ceux de nos littérateurs qui se sont livrés à ce genre d'exercice, remplacé trop souvent par notre solennité tragique la libre et familière allure du modèle, changé en harangues un peu apprêtées ce qui, dans le texte, semble l'expression subite, irréfléchie, abandonnée, de la passion. A ce défaut près, peut-être inévitable, ces morceaux, supérieurs, je crois, à ceux du même genre que La Harpe a répandus dans son Lycée, se distinguent par un caractère remarquable de fidélité élégante et énergique[3].

L'énergie de l'invective est poussée si loin par Électre dans les deux dernières scènes, et particulièrement dans la véhémente tirade par laquelle elles se terminent et se résument, qu'il est naturel de demander comment ses tyrans souffrent que leur irréconciliable ennemie sorte de la prison où ils la retiennent, pour venir ainsi, sur la place, ameuter contre eux le peuple de Mycènes. Sophocle, que la critique ne peut surprendre, charge le chœur

1. *Lycée français*, 1819, t. II, p. 209; V. 73. — 2. *Tragédies de Sophocle*, traduites du grec par M. Artaud, Paris 1827, t. III, p. 176 et suiv.
3. Les imitations en vers de l'*Électre*, fréquentes depuis quelques années, soit dans les traductions complètes de Sophocle plus d'une fois rappelées déjà (voyez plus haut, p. 4), soit dans les essais spéciaux dont il a été tout à l'heure question (p. 297), celle, particulièrement, de M. Léon Halévy dans sa *Grèce tragique*, en 1845, offriront d'intéressants sujets de comparaison avec les essais de M. Anceau.

de l'objection, et de la réponse Électre, de qui l'on apprend, révélation importante qui, tout ensemble et sans dessein apparent, explique ce qui a précédé, prépare ce qui doit suivre, qu'Eghiste est en ce moment hors du palais et de la ville. Son absence, qui enhardit Électre, comme Clytemnestre le lui reprochera plus tard[1], enhardit aussi le chœur, au point qu'il se hasarde à s'informer d'Oreste et de son retour depuis longtemps annoncé. Cela amène cette nouvelle et touchante peinture des espérances lassées, presque découragées d'Électre :

ÉLECTRE.

Il promet de venir, mais ne tient pas sa promesse.

LE CHŒUR.

Une grande entreprise demande quelques délais.

ÉLECTRE.

Je n'en ai point mis à le sauver.

LE CHŒUR.

Prends confiance. Il est né généreux, il n'abandonnera pas ses amis.

ÉLECTRE.

Je le crois : sans cela aurais-je vécu si longtemps[2] ?

Par une disposition selon moi heureuse, dont pourtant se sont écartés et Euripide, et tous les modernes, sans excepter Chénier, qui imitait Sophocle, chez ce dernier, comme chez Eschyle, Oreste est déjà arrivé, il agit déjà, au moment où on le désire, où on l'appelle, où on accuse ses retardements, au moment aussi où de sinistres visions, annonce lointaine du dénoûment, troublent l'âme des coupables qu'il doit punir. Ces présages, qui mar-

1. V. 512 sqq. — 2. V. 315-319.

quent, selon l'esprit de l'antique tragédie, l'intervention du destin et des dieux dans l'événement et qui, après le conseil tenu au début par Oreste, et son sacrifice sur le tombeau de son père, font faire à la fable comme un nouveau pas, de sorte qu'il n'est pas aussi évident qu'on l'a prétendu[1], que l'action manque aux développements, d'ailleurs si complaisamment prolongés, de tout ce commencement, que l'exposition, d'une longueur démesurée occupe à elle seule plus du tiers de la pièce ; ces présages sont le sujet principal de deux scènes intéressantes qui amènent successivement près d'Electre deux personnages nouveaux, Chrysothémis et Clytemnestre. L'une est envoyée au tombeau d'Agamemnon, qui menace en songe, pour lui présenter, de sa main innocente, les offrandes expiatoires que n'ose lui porter sa trop coupable épouse. L'autre, moins effrayée, chose étrange, mais naturelle cependant, d'un autel que de ce tombeau, vient elle-même implorer l'assistance d'Apollon, dont la statue, on s'en souvient, cela a été annoncé, non sans intention, dès les premiers vers[2], décore la place qui s'étend devant le palais. Voilà, de compte fait, trois sacrifices, celui d'Oreste, celui de Chrysothémis, celui de Clytemnestre. C'est beaucoup dans une même pièce et en si peu de scènes. Mais je suis moins frappé de cette répétition du même moyen, qui est peut-être un défaut, que des heureux effets qu'en a tirés le poëte, pour donner à sa tragédie un horizon divin, pour montrer en contraste les scrupules de la piété et la superstition du crime.

Chrysothémis, qui, au moment où elle sortait du palais, a rencontré sur le seuil Électre, s'est arrêtée auprès d'elle pour lui adresser, sur l'inutile et imprudente hardiesse de ses discours, des représentations que celle-ci juge dictées par leur mère, et auxquelles elle répond par des reproches de complaisance et de lâcheté. Une vive contestation se prolonge entre les deux sœurs, rappro-

1. Anceau, *Parallèle*, etc., déjà cité, p. 10 et 11. — 2. V. 6 et 7. Voyez plus haut, p. 295. — 3. Anceau, *Parallèle*, etc., déjà cité, p. 11.

chées par la conformité de leurs sentiments, mais que divise la diversité de leurs caractères, l'une croyant, dans sa prudence craintive, devoir user envers ses maîtres de ménagements dont s'indigne la fierté de l'autre La perfection ne se rencontre guère dans la nature, et est froide au théâtre. Sophocle le savait; aussi a-t-il mêlé, dans cette scène, la vertu d'Électre, comme dans la tragédie précédente, celle d'Antigone [1], de quelques traits de dureté. Électre est plus que dure lorsque, prévenue par Chrysothémis, avec un tendre intérêt, du dessein formé par Égisthe importuné de tant de plaintes, de l'enfermer à son retour dans quelque caverne solitaire et éloignée, elle s'écrie : « Oh! qu'il revienne! qu'il accomplisse sa menace! Quand serai-je loin, bien loin de vous [2]? » lorsque, par ce *vous* cruel [3], elle confond sa sœur elle-même avec les tyrans qu'elle déteste. Il y a aussi de la cruauté dans ces parallèles ironiques qu'elle fait de sa misère, et des délices où elle suppose que se plonge avec joie Chrysothémis, à la riche table des souverains de Mycènes, lui disant ce que Chénier a éloquemment développé dans ces vers [4] :

Qu'ils règnent, mais du moins, sous leurs pompeux lambris,
Que d'Électre captive ils entendent les cris;
Que ma douleur pieuse empoisonne leur joie:
Je veux les fatiguer des pleurs où je me noie.
Qu'au palais de mon père et près de son cercueil,
Des festins somptueux ils étalent l'orgueil;
Loin d'eux, à ces festins, leur esclave préfère
Le pain de la pitié qu'on jette à sa misère.

1. Voyez plus haut, p. 266.
2. V. 287.
3. Chénier l'a mal à propos supprimé dans ces vers de son imitation :

CHRYSOTHÉMIS.

Heureuse en ce cachot! pouvez-vous y prétendre?

ÉLECTRE.

Oui, de ne plus les voir, de ne plus les entendre.

4. Œuvr. posth., *Électr*, acte I, sc. III.

A leur table insolente allez courber le front;
Flattez les meurtriers, mes pleurs me suffiront.
Des pleurs sont mes trésors, des pleurs ma nourriture[1]
Ils ne me verront pas outrageant la nature,
A mon père infidèle, indigne de mon nom,
Boire avec eux dans l'or le sang d'Agamemnon.

Chrysothémis n'a pas mérité d'être ainsi traitée : elle supporte les excès auxquels la passion entraîne sa sœur avec une patience, une douceur qui prêtent quelque chose d'aimable à sa faiblesse. Cette faiblesse n'est pas d'ailleurs sans vertu, et elle saura bien s'en relever, à la fin de cette scène même, en se montrant, comme Électre, ce qu'elle est plus paisiblement, plus modestement, une digne fille d'Agamemnon.

Comme, fatiguée de ses inutiles efforts pour se faire écouter d'Électre, elle se dispose à la quitter, quelques questions de celle-ci l'amènent naturellement à expliquer l'étrange mission qu'elle est chargée de remplir, à raconter la vision dont, par son entremise, sa mère veut conjurer la menace. Elle la raconte en peu de mots, la tenant, dit-elle, d'une personne qui était présente quand Clytemnestre l'a, d'après une coutume dont nous avons eu occasion de parler plus haut [2], confiée au soleil. Cette vision diffère beaucoup de celle qui lui correspond dans *les Choéphores*. La Clytemnestre d'Eschyle a vu en songe un serpent qui s'approchait de son sein, et en tirait du sang au lieu de lait [3]. La Clytemnestre de Sophocle a rêvé qu'A-

1. Chénier profite ici d'une ingénieuse correction (τό μὲ μὲν λυπεῖν) faite par Brumoy au v. 359, dont le sens est très-controversé.
2. Voy. p. 301.
3. *Choeph*, v. 518 sqq. Un bas-relief, qui de la villa Borghèse a passé, en 1808, dans notre Musée des antiques et y porte aujourd'hui le n° 388, offre entre les figures d'Oreste et de Pylade, prêts à venger Agamemnon, celle de Clytemnestre endormie, dont un serpent ronge le sein. Ce détail, qui, selon M. de Clarac, *Descrip. du Musée royal*, etc., éd. de 1830, p. 161, exprime les remords de l'épouse coupable, me paraît plutôt un souvenir de la vision qui, dans les *Choéphores* d'Eschyle, lui annonce son châtiment Bien avant Eschyle, Stésichore, sans doute d'après la tradition reçue, avait troublé le sommeil de Clytemnestre d'une vision à peu près semblable. Voyez Plutarque, *De sera Numinis vindicta*, x.

gamemnon, reparaissant près de son foyer, y prenait le sceptre qu'il portait autrefois, et que porte maintenant Égisthe : elle a rêvé qu'il le plantait en terre, et qu'aussitôt il en sortait un rameau dont le feuillage épais ombrageait au loin la terre de Mycènes [1]. W. Schlegel remarque fort bien que le génie divers des deux poëtes se montre dans l'opposition de ces images. « Elles sont, dit-il, également justes, significatives, prophétiques ; mais celle d'Eschyle est plus terrible, tandis que la beauté majestueuse de celle de Sophocle tempère l'effroi qu'elle inspire. » Le court récit de Chrysothémis forme dans la pièce comme un coup de théâtre : il révèle à Électre ce que vont bientôt célébrer les chants du chœur [2], l'approche de la réparation que doit au monde la justice divine. Dans un discours fort connu par l'heureuse imitation qu'en a donnée La Harpe, Électre exhorte Chrysothémis à rejeter loin d'elle ces offrandes, inutiles à celle qui les envoie, détestables pour celui que l'on veut fléchir ; à l'honorer par des dons qui lui soient plus chers, quelques boucles de leur chevelure [3], sa ceinture qu'elle détache, parure indigente, hélas ! mais la seule chose dont puisse

1. V. 414 sqq. — 2. V. 468 sqq.
3. La Harpe a fort amplifié ceci, et peu heureusement :

> Prenez de mes cheveux, prenez aussi des vôtres.
> Le désordre des miens atteste mes douleurs ;
> Souvent ils ont servi pour essuyer mes pleurs.
> Il m'en reste bien peu ; mais prenez, il n'importe.

Le troisième vers est fort affecté et le quatrième offre une image des plus ridicules, fondée sur un contre-sens de Dacier. Il n'est pas question dans le grec du peu de cheveux qui restent à Électre, mais de la pauvreté de ses offrandes : Σμικρὰ μὲν ταδ' (v. 446). Cette méprise a entraîné Chénier à dire :

> Portez-lui vos cheveux, arrondis en guirlandes ;
> Ajoutez-y les miens ou du moins leurs débris.
> (*Électre*, acte I, sc. III.)

Et Soumet :

> J'achèverai d'offrir, en soulevant mes fers,
> Ces cheveux tant de fois sur cette tombe offerts.
> (*Clytemnestre*, acte I, sc. I.)

disposer sa détresse ; à lui demander sans détour son assistance vengeresse, le retour de leur frère, la perte de leurs ennemis, le rétablissement de leur maison. Chrysothémis entraînée consent, non sans avoir, par un dernier trait de caractère, réclamé instamment le secret. Ainsi se déclare contre Clytemnestre l'alliée qu'elle avait cru se faire auprès des mânes irritées de son époux ; ainsi tournent contre elle ces prières ordonnées par sa terreur, et qui vont se changer, pour sa perte, en imprécations d'un effet inévitable ! Ai-je eu tort d'avancer que ces scènes, qu'on dit *oiseuses* [1], cachent un progrès réel de l'action ?

Il n'est personne qui ne voie tout ce que doit cette scène aux *Choéphores :* personne non plus qui ne doive être frappé du tour nouveau qu'a su donner Sophocle à ce qu'il imitait, distribuant ingénieusement, et ici, et de même un peu plus loin [2], entre les deux sœurs, ce dont Eschyle avait composé le rôle unique de son Électre. Les anciens appelaient Sophocle du nom d'Abeille, à cause de la douceur de son style [3], et encore, nous dit l'auteur grec de sa Vie, pour louer son art à enlever, à se rendre propres les beautés des autres poëtes, pour composer de ses habiles larcins, allant pour ainsi dire de fleur en fleur, le miel de sa poésie.

Quand des cinq cents vers environ que nous venons de parcourir on faisait le premier acte d'une pièce, dont les quatre actes suivants ne comptaient guère plus de mille vers, non-seulement on la divisait arbitrairement en parties d'une singulière disproportion, mais on effaçait à peu près la correspondance un peu symétrique que Sophocle semble avoir voulu établir entre les deux scènes où paraissent successivement auprès d'Électre, sans autre interruption que quelques strophes rapides d'où ne résulte pas, comme de nos entr'actes, solution de continuité,

1. Anceau, *Parallèle*, etc., déjà cité, p. 11. — 2. Sc. 11, v. 867 et suiv.
3. Schol. ad *Œd. Col.*, 17 ; schol. ad Aristoph. *Vesp.* 460 ; Aristoph., fragm. CCXXXI, etc.

Chrysosthémis et Clytemnestre. Ces deux scènes sont, en effet, jetées, et sans doute à dessein, dans le même moule : elles commencent l'une et l'autre par une dispute animée où s'emporte, jusqu'à une violence coupable, le juste ressentiment d'Électre ; elles aboutissent à des sacrifices qui flattent les deux partis opposés d'espérances diverses, bientôt également détruites.

C'est un besoin pour les criminels de chercher à tromper les autres, et peut-être à se tromper eux-mêmes, par de maladroites apologies. Clytemnestre, reprochant à Électre, d'abuser de l'absence d'Égisthe pour s'en aller, hors du palais, la diffamer par ses discours, en vient à représenter le meurtre d'Agamemnon comme une juste représaille du sacrifice d'Iphigénie. Elle s'attire ainsi de la part d'Électre, qu'elle veut faire entrer dans ses raisons, et provoque à lui répondre, une accablante réplique. Ce motif qu'elle allègue pour excuser une action inexcusable motif injuste, d'abord, car Agamemnon n'a pas volontairement immolé sa fille, n'est de plus qu'un vain prétexte imaginé après coup. Est-ce aussi par représaille qu'elle vit honteusement avec son complice, qu'elle en a des enfants, auxquels elle sacrifie ceux d'un légitime hymen, condamnés par son crime à l'oppression et à l'exil? Au milieu des chaleureux développements que donne à cette réfutation la colère d'Électre, on distingue de menaçantes paroles qui sont, pour le spectateur, comme une sinistre annonce de la catastrophe.

« Oreste ! vous m'accusez de nourrir en lui un vengeur. Ah ! sachez-le, si j'en eusse eu la force, je ne l'aurais pas attendu[1]. »

Elle avait dit auparavant, après avoir repoussé les reproches adressés à la mémoire de son père :

« Mais quand il l'aurait fait, devait-il pour cela périr de vos mains ? et d'après quelle loi? Prenez garde qu'en introduisant chez les hommes une loi pareille, vous ne vous prépariez à vous-même malheur et repentir. Oui, qu'on puisse ainsi punir

1. V. 599-601.

le meurtre par le meurtre, et vous périrez la première, si l'on vous fait justice[1]. »

Contradiction étrange de la passion, si bien comprise, si bien exprimée par Sophocle ! Électre ne s'aperçoit pas que cette réciprocité barbare qu'elle refuse à autrui, elle la réclame pour elle-même, quand, dans sa soif de vengeance, elle porte sa pensée jusqu'à la mort d'une mère, qu'elle ne craint pas même d'en prononcer, d'en publier l'arrêt.

Qu'on se figure, pour comprendre l'effet de ce qui va suivre, le chœur assistant de sa place consacrée, sur les degrés de l'orchestre, à ces affreux éclats de discorde domestique qui le frappent de stupeur; Electre, à qui sa mère a ordonné de ne pas interrompre, de ne pas profaner plus longtemps par ses discours le sacrifice qu'elle prépare, se détournant, dans un silence insultant; Clytemnestre, hors d'elle-même, s'avançant, suivie des esclaves qui portent ses offrandes, vers l'autel d'Apollon ! Quelle attente chez le spectateur de la prière qui, dans un tel moment, va sortir de sa bouche ! Horace peint quelque part[2] un hypocrite qui sacrifie en public, mais qui prie tout bas, et demande secrètement aux dieux de couvrir d'un voile favorable ses criminelles pratiques, se persuadant apparemment, dans sa grossière superstition, que les dieux écouteront ce qu'il n'ose laisser entendre aux hommes. On croirait que le satirique s'est souvenu de l'originale prière prêtée par Sophocle à sa Clytemnestre. Elle aussi, qui ne veut pas, qui ne peut pas vouloir être entendue, et d'Électre surtout, baisse la voix pour demander au dieu, dans un vague langage, de détourner vers ses ennemis l'effet des présages qui l'ont troublée, de protéger contre toute entreprise sa vie et sa fortune, de faire

1. V. 573-579.
2. *Epist.* I, XVI, 57. Cf. Pers., II, 5 : Juven., VI, 539; Mart., I, XL, 6; Senec., *Epist.*, X. *Tacito suspendit vota labello*, a dit également Catulle, LXIV, 10½, des vœux secrets formés par la fille de Minos, Ariane, pour la victoire de Thésée.

qu'elle continue de régner paisiblement, heureusement dans la maison des Atrides, auprès de ceux qui maintenant sont sa famille, des enfants qui ne lui veulent point de mal et n'ont point mérité sa haine. « Le reste, dit-elle, je le tais; mais tu me comprends, car tu es dieu. Aux fils de Jupiter, rien n'est caché[1]. » On devine, avec effroi, que cette mère, tout à l'heure menacée des coups d'un parricide, parricide elle-même, souhaite la mort de son fils.

On peut traiter ces beaux développements de *détails oiseux qui ne servent qu'à retarder l'action*[2], quand on les juge d'après nos habitudes, fort étrangères aux Grecs, de rapidité dramatique; mais qu'ils préparent bien cette scène, où la fausse nouvelle de la mort d'Oreste, apportée selon ses ordres par son vieux gouverneur, en même temps qu'elle paraît accomplir le détestable vœu de Clytemnestre, réduit Électre au désespoir! Par quelle habileté prévoyante ces deux personnages ont été réunis à la porte du palais, pour y entendre ensemble un récit dont les vicissitudes heureuses et malheureuses les affectent tour à tour si diversement! Combien leur présence, féconde en contrastes, ajoute à l'intérêt de ce récit, qui, tout rempli, nous le savons, de faits supposés, eût risqué, malgré ses beautés, abandonné à lui-même, de nous paraître froid!

Ici encore se montre l'art de Sophocle à transformer ce qu'il emprunte. Dans les *Choéphores*, Électre est complice de la ruse imaginée par son frère; elle l'appuie par les témoignages d'une douleur simulée, qui n'est rien moins que tragique, et à laquelle Sophocle, en supposant son Électre trompée comme Clytemnestre, a judicieusement substitué l'émotion, partagée par le spectateur, d'une douleur véritable.

Quelque chose qui contribue encore à l'effet du long récit introduit ici par le poëte, c'est le rôle noble et touchant que le narrateur y fait jouer à Oreste. Quoi de plus

1. V. 653-655. — 2. Anceau, *Parallèle*, etc., déjà cité, p. 11.

conforme à l'esprit de l'ouvrage que l'éclat[1] avec lequel paraît, dans les jeux de Delphes, ce jeune homme proclamé cinq fois vainqueur en ces termes : « Sa patrie est Argos, son nom est Oreste; il est fils d'Agamemnon, qui rassembla autrefois l'illustre armée des Grecs[2]; » et quand, dans une dernière épreuve, la course des chars, un accident malheureux lui enlève la victoire et la vie, que l'exclamation douloureuse de tous ces spectateurs[3] qui le voient tomber et suivent des yeux sur l'arène son corps traîné par les chevaux, sanglant, défiguré, bientôt méconnaissable, même pour ses amis[4]; enfin que l'annonce de l'urne *chétive*, comme dit Corneille[5], où l'on a enfermé, où l'on rapporte tout ce qui reste de ce grand et beau corps[6], de cette jeunesse en qui revivait déjà la gloire d'un père, et qui, sitôt éteinte, n'obtiendra dans la terre natale que le partage de son tombeau[7]? Cette tragédie fictive, jetée au milieu de la tragédie véritable, émeut, je ne sais comment, notre sympathie. Il y a dans la narration une telle précision de détails, une telle vivacité d'images, une telle vérité d'accent, elle est faite d'un

1. V. 681. — 2. V. 689-691. — 3. V. 746.
4. V. 751. sq. De là, peut-être, ce trait :

> Triste objet, où des dieux triomphe la colère,
> Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.
> (Racine, *Phèdre*, acte V, sc. VI).

5. *Pompée*, acte II, sc. II. Cette opposition, naturelle en tout temps, devait s'offrir surtout aux anciens, chez qui les restes de l'homme occupaient si peu de place. Elle a été comme poussée à bout par la satire latine :

> Expende Hannibalem : quot libras in duce summo
> Invenies? hic est quem non capit Africa, etc.
> (Juvénal, *Sat.*, X, 147.)

> Mon œil cherche Annibal; eh quoi! ces ossements,
> Cette poudre, c'est lui! Que sa cendre est légère!
> (Imitation de Thomas.)

6. V. 753-755. Sophocle a peut-être ici, et dans un autre passage, v. 1138, voulu faire allusion à la haute stature que la tradition attribuait à Oreste. Voyez t. I, p. 14.
7. V. 756.

ton si naturel, celui de l'intérêt permis à un étranger et tenant un juste milieu, remarque finement le scoliaste [1], entre la joie et la douleur qu'elle cause, qu'elle doit infailliblement persuader les personnages qui l'écoutent, et que nous-mêmes, spectateurs, qu'on a mis dans le secret, il nous arrive par moments de nous laisser tromper comme eux.

Cette narration, plus dramatique, je viens de le montrer, qu'on ne l'a dit, quand on l'a appelée *une longue description.... une description épisodique.... qui appartient plus à l'épopée qu'à la tragédie* [2], un ornement *descriptif* [3], a cependant encouru [4] un reproche fondé sous le rapport de la vraisemblance. Supposer un personnage tel que le fils d'Agamemnon, mort dans une solennité à laquelle assistait toute la Grèce, c'était risquer d'être démenti par quelque témoin déjà de retour à Mycènes, ou tout au moins par le bruit public. Il faut attacher moins d'importance à l'anachronisme, souvent et sévèrement relevé depuis Aristote [5], par lequel Sophocle, dit-on, s'est permis d'avancer d'environ cinq siècles l'existence des jeux pythiques [6]. D'abord il n'est pas évident, on l'a dit avec raison [7], qu'il n'ait pu s'autoriser de quelque tradition poétique, comme celle dont nous parlent les scoliastes de Pindare, comme celle qu'a suivie, chez les Romains, l'auteur des Métamorphoses [8], pour rapporter au dieu même de Delphes l'institution de ces jeux; ensuite il les aurait, de sa seule autorité de poëte, hardiment antidatés, qu'il serait excusable d'avoir cherché à rendre son œuvre plus intéressante par la nature animée d'une de

1. V. 660. — 2. Voltaire, *Dissertation*, etc., déjà citée. — 3. La Harpe, *Lycée*. — 4. Voltaire, *ibid.* — 5. *Poét.*, XXIV. Cf. schol. ad v. 682.

6. La Harpe dit des jeux olympiques, inadvertance qui témoigne de sa légèreté en parlant des anciens.

7. Boissonade, Soph., t. I, p. 356, *Notul. ad Elect.*, 49.

8. Ovid., I, 445 :

Neve operis famam possit delere vetustas,
Instituit sacros celebri certamine ludos.
Pythia de domitæ serpentis nomine dictos.

ces fêtes nationales pour lesquelles les Grecs étaient si passionnés. Les Athéniens, à coup sûr, le lui auront passé, plus facilement que ne le dit, chez l'auteur du Voyage d'Anacharsis, l'acteur Polus [1], et d'autant mieux que, dans cette course des chars si fatale à Oreste, le prix se trouve remporté par un citoyen d'Athènes, conducteur habile, dit le poëte. L'*Œdipe à Colone* nous a fait connaître l'importance qu'ils pouvaient attacher à cette louange que Brumoy s'est donné la peine inutile de tourner allégoriquement à l'éloge peu justifié de leur politique.

Sophocle, en décrivant la course des chars, a imité Homère [2], et a été lui-même, ainsi que son modèle, imité par Virgile [3]. Les trois descriptions, à part les différences qui tiennent au genre divers des ouvrages, au divers génie des poëtes, ont toutes ce mérite (il ne manque jamais aux tableaux des bons peintres) de reproduire les circonstances principales de l'objet qu'elles doivent rendre, à grands traits seulement et dans l'ordre où elles s'offriraient à un spectateur réel. Des expressions, des images, des tours de phrase, des coupes de vers, singulièrement pittoresques, y représentent les chars qui s'alignent et,

1. « .... J'ai souvent joué dans l'*Électre* de Sophocle. Il y fait mention des jeux pythiques dont l'institution est postérieure de plusieurs siècles au temps où vivaient les héros de la pièce. A chaque représentation, on murmure contre cet anachronisme. Cependant la pièce est restée... » (*Anach.*, ch. LXXI.)

2. *Iliad.*, XXIII, 262 sqq. Un fragment du *Glaucus de Potnie* d'Eschyle, fragment conservé en partie par une citation d'Aristophane, *Ran.*, 1400, et en entier par une autre citation du scoliaste des *Phéniciennes*, v. 1196, « .... Ce n'était que confusion, les chars sur les chars, les morts sur les morts, les chevaux sur les chevaux », pourrait avoir appartenu à la description d'une course de chars. Le vieux poëte y aurait peint le désordre si bien exprimé par Sophocle, v. 724 sqq., et qui était le denoûment ordinaire de ces sortes de jeux. Une telle description était en rapport avec le sujet qu'on a supposé quelquefois avoir été traité par Eschyle : Glaucus, fils de Sisyphe, renversé de son char et dévoré par ses cavales furieuses, dans les jeux célébrés à Iolchos pour les funérailles de Pélias. Voy. God. Hermann, *Dissert. de Æschyli Glaucis*; *Opusc.*, t. II, p. 59 sqq. Nous avons eu occasion de dire, t. I, p. 216, note 1, que la pièce et le fragment n'ont pas toujours été interprétés de cette manière.

3. *Georg.* III, 103 sqq.

au signal donné, s'élancent; les conducteurs, penchés sur leurs chevaux, les animant de la voix, et secouant les rênes; puis bientôt, avec un grand bruit de roues, un nuage de poussière à travers lequel on ne distingue plus qu'un confus mélange, jusqu'à ce que reparaissent, séparés de la foule, les concurrents plus heureux dont on suit la lutte avec anxiété. Des trois poëtes, Sophocle, cet écrivain au doux langage, est peut-être celui dont le style a ici le plus de hardiesse. C'est ainsi qu'il appelle naufrage la chute des chars renversés, et peint l'Athénien qui, par une adroite manœuvre, gagne le large, pour éviter le tourbillon bouillonnant au milieu de l'arène, où tout va s'engloutir[1]. Ces figures audacieuses, produit d'une imagination fortement émue, s'encadrent d'ailleurs, à l'ordinaire, dans le langage, simple jusqu'à la familiarité, d'un témoin qui semble ne se proposer autre chose que de rapporter avec exactitude ce qu'il a vu. C'est, il nous faut souvent le redire, le caractère des récits de la tragédie grecque, que ce mélange de la naïveté qui convient à la condition du narrateur avec la poésie appelée par la nature des faits qu'il raconte. Ils sont par là incontestablement plus dramatiques que les nôtres, véritables morceaux d'apparat où s'efface le personnage pour ne laisser voir que le poëte qui parle à sa place. Ils méritent beaucoup moins d'être renvoyés à l'épopée, comme l'a été, et par Voltaire[2], celui de l'*Électre*.

Revenons aux personnes qui l'écoutent, dans des dispositions bien contraires; à Clytemnestre surtout, qui a interrompu, avec un empressement cruel, les cris de douleur de sa fille, pour faire répéter la nouvelle[3], qui a demandé avec avidité, des détails[4], et qui, ces détails donnés, soit qu'un reste de pudeur l'empêche de se montrer satisfaite, soit plutôt que ses entrailles s'émeuvent et qu'elle sente, comme elle le dit[5], qu'on n'est pas mère

1. V. 725-729. Cf. schol. — 2. *Dissertation*, etc., passages cités plus haut. — 3. Schol. ad. v. 671. — 4. Schol. ad v. 674. — 5. V. 766. Cf. Euripid., *Phœniss.*, 355.

impunément, soit, enfin, que ces sentiments divers se mêlent en ce moment dans son âme[1], reste interdite, sans pouvoir trouver de paroles pour s'applaudir d'un événement qui doit lui sembler heureux et qu'elle a souhaité. Ce trouble, admirablement saisi et rendu, ne dure qu'un instant. Quand le vieux gouverneur, qu'il étonne, s'est écrié, comme pour en obtenir l'explication: « J'ai fait, je le vois bien, un voyage inutile[2], » Clytemnestre, rendue à elle-même, s'empresse de l'assurer de sa reconnaissance et de son contentement. Il l'a délivrée de ce qui ôtait le repos à ses jours et le sommeil à ses nuits, la crainte de ce fils dont la menaçait sans cesse Électre, sa furie domestique. Ce fils, pour se justifier elle-même, elle l'accuse de sentiments dénaturés; elle remercie les dieux de sa mort, qu'elle avoue maintenant sans détour, car elle n'a plus besoin de feindre[3], leur avoir demandée; triomphante, elle repousse de ses sarcasmes l'impuissante indignation d'Électre, et, emmenant dans le palais, pour s'acquitter envers lui de ce qu'elle croit lui devoir, l'auteur de sa fausse et barbare joie, elle laisse sa fille où elle l'a trouvée, exhaler tant qu'elle voudra d'inutiles plaintes sur elle-même et sur les siens.

Cette permission insultante cache une adresse du poëte, qui se ménage le moyen de retenir avec vraisemblance Électre sur la scène, et d'occuper les spectateurs de ce qu'ils attendent, qu'ils souhaitent, et que leur impatiente curiosité ne demandera pas, comme il arrive chez nous, qu'on abrége, du tableau, varié avec art, de ses inépuisables douleurs. Quelles plaintes touchantes lui prête Sophocle sur ses espérances détruites, sa solitude maintenant complète, l'appesantissement de son joug! Mais elle ne veut plus habiter cette prison détestée; elle n'en repassera plus le seuil; elle mourra là, ou consumée par son désespoir, ou frappée par ses tyrans irrités: que lui importe? elle ne tient plus à la vie[4]. On comprend que, dans

1. Schol. ad v. 762. — 2. V. 768. — 3. Schol. ad v. 653. — 4. V. 818.

une situation d'esprit si violente, elle repousse, non sans quelque impatience, les nouvelles consolations que le chœur lui offre avec la bonne volonté impuissante et parfois maladroite, ordinaire aux témoins du malheur.

Une de ces consolations semble tirée de l'existence glorieuse, conservée, dans les enfers, à Amphiaraüs. Électre pouvait-elle ne pas s'écrier, par un douloureux retour sur elle-même : « Amphiaraüs a eu un vengeur; Agamemnon et sa fille n'en auront point ! Celui qui devait les venger n'est plus[1] ! » Je serais tenté de voir dans cette allusion, assez mal à propos, assez péniblement amenée, le dessein de rappeler le souvenir d'une autre tragédie[2] de l'auteur de l'*Électre* sur un sujet tout semblable: le châtiment de l'épouse coupable d'Amphiaraüs par son propre fils Alcméon. Il est fâcheux qu'on ne puisse comparer les deux ouvrages, et juger si le poëte avait réussi à mettre entre eux plus de variété que n'a fait Voltaire, quand des débris de son Ériphyle il a construit sa Sémiramis.

Nous arrivons à une scène encore détournée, comme un ruisseau, de l'abondante source des *Choéphores*, et qui a cependant paru, avec raison, à tous les critiques, d'une invention singulièrement heureuse. Elle oppose à la désolation d'Électre le contraste des transports de Chrysothémis, accourant, plus vite, dit-elle, que ne le voudrait la bienséance[3], pour lui apporter la nouvelle désirée du retour de leur frère. Il est revenu, elle n'en doute pas ; elle a vu sur le tombeau d'Agamemnon des offrandes que lui seul peut y avoir déposées. Sa confiance et les raisons dont elle la justifie, avec une joie éloquente, persuaderaient Électre, sans ce qu'elle a tout à l'heure entendu.

1. V. 842-844.
2. Son *Ériphyle*, la même pièce, a-t-on pensé, que ses *Épigones*, imités par Attius. Le catalogue des pièces de Sophocle nous offre encore une tragédie intitulée *Alcméon*, un drame satyrique intitulée *Amphiaraüs*. Sur les sujets de ces divers ouvrages et les fragments qui en restent, voyez, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.* ed. F. Didot, 1842, p. 300 sqq., 364 sq.; A. Nauck, *Trag. græc. fragm.* Leips. 1856. p. 122, sqq 137 sqq.
3. Voy. *Œdip. Col.*, 879, et plus haut, p. 231 sqq.

Par une révolution touchante, dont on a peu senti le charme, quand on a reproché à Sophocle de n'avoir pas fait partager à Électre les espérances de Chrysothémis, afin de lui rendre plus amère l'annonce du trépas d'Oreste[1], sa douleur se détourne d'elle-même vers sa sœur, en ce moment si heureuse, à laquelle il lui faut ravir une si douce illusion, qu'elle désabuse enfin, péniblement, par ces cruelles paroles : « Il est mort, infortunée !... Je le sais d'un homme qui l'a vu mourir.... Le messager est là, dans la maison, où notre mère l'accueille[2].... » C'est maintenant à Chrysothémis de pleurer sur ce surcroît de malheur qu'elle est venue chercher avec tant d'empressement. Mais Électre l'interrompt pour lui faire part d'un dessein que lui suggère son désespoir, et auquel elle s'efforce de gagner sa sœur avec une chaleur, une passion, qui font de son discours un des plus beaux morceaux de cette pièce constamment belle. Citons-le dans une de ces remarquables imitations qui ont été plus haut annoncées[3], sur le mérite et aussi les défauts desquelles il n'est pas nécessaire de revenir.

Écoutez un dessein que la vertu m'inspire :
Nous n'avons plus d'amis; les dieux du sombre empire
Les ont tous entraînés dans la nuit des enfers ;
Nous sommes désormais seules dans l'univers.
Tant qu'un récit flatteur fit croire à ma tendresse
Que mon frère vivait, florissant de jeunesse,
Je pensai qu'il viendrait, levant enfin le bras,
Remplir le vœu d'un père et venger son trépas.
Aujourd'hui qu'il n'est plus, c'est en vous que j'espère ;
Oui, j'attends que ma sœur, partageant ma colère,
A mes pieux efforts associera sa main,
Et d'un père avec moi frappera l'assassin.
Qu'il meure ! je le veux ; ma juste impatience
Ne doit plus devant vous me forcer au silence.
Eh ! quand s'éveillera votre molle langueur ;
Quel espoir peut encor soutenir votre cœur ?

1. Anceau, *Parallèle*, etc., déjà cité, p. 18. — 2. V. 920-625.
3. Voyez page 305.

Un tyran vous ravit votre antique héritage;
Les larmes, les soupirs sont votre seul partage;
Et dans un lit désert condamnée à vieillir,
L'hymen de ses doux fruits ne peut vous enrichir.
Non, n'espérez jamais le saint titre de mère:
Égisthe pourrait-il, à lui-même contraire,
Souffrir qu'à sa victime enfantant des vengeurs,
Notre couche pour lui fût fertile en malheurs?
Ah! suivez la vertu qui me parle et m'éclaire;
Vous honorez la cendre et d'un père et d'un frère,
Et leurs mânes sacrés, dans le sombre séjour,
Vous paîront un tribut de justice et d'amour.
La liberté, jadis votre noble apanage
De vos heureux destins redeviendra le gage,
Et votre fière audace attirant tous les yeux,
Vous assure un hymen digne de vos aïeux.
Quoi! ne voyez-vous pas quelle gloire sublime
Répand sur moi, sur vous, cet effort magnanime?
Partout, comme en ces lieux, quel homme, à notre aspect,
Ne témoignera pas le plus profond respect?
« Voyez, amis, voyez ces deux sœurs dont le zèle,
« Sans secours, a sauvé la maison paternelle;
« Prodigues de leurs jours, leur intrépide bras
« A des tyrans altiers sut donner le trépas.
« O vertueux élans du plus mâle courage!
« Le monde entier leur doit un éclatant hommage:
« Oui, qu'en ces jours sacrés où fument les autels,
« On leur rende à genoux des honneurs solennels! »
Ainsi tous les humains publiront notre gloire,
Et la mort ne pourra flétrir notre mémoire.
Chère sœur, entrez donc dans un projet si beau:
Consolez votre père au fond de son tombeau;
Vengez la mort d'Oreste; à sa misère extrême
Arrachez votre sœur; délivrez-vous vous-même,
Et songez qu'une vie en proie au déshonneur
Est pour le sang des rois le plus affreux malheur[1]

Le premier mérite, le mérite dramatique de ce morceau, c'est d'être à sa place. L'Électre de Voltaire débute[2] par menacer de tuer Égisthe; celle de Crébillon[3], le fils d'Égisthe, et ces menaces ne sont guère prises que

1. V. 943-985.
2. *Oreste*, acte I, sc. II. — 3. *Électre*, acte I, sc. I.

pour ce qu'elles sont en effet un vain emportement de paroles, une forme de style. Chez l'Électre de Sophocle, il s'agit d'une résolution sérieuse, à laquelle elle ne se porte que poussée à bout par la destinée, quand son frère lui manque, quand elle n'a plus de ressources qu'en elle-même et dans Chrysothémis, si celle-ci la veut aider. Le devoir, la nécessité, l'honneur de venger leur père, par leurs propres mains, voilà tout ce qui la frappe; pour les difficultés, les dangers, elle ne les voit pas, tant elle est possédée de la beauté de son dessein! Mais ce dessein, on s'y attend, elle dit elle-même plus tard[1] s'y être attendue, ne paraît à Chrysothémis, comme ailleurs[2] celui d'Antigone à Ismène, qu'une sublime folie à laquelle elle refuse de s'associer, dont elle s'efforce même de détourner sa sœur. Que peuvent-elles, faibles femmes, contre un homme redoutable, pour qui le sort s'est déclaré? Rien que courir à une mort, glorieuse sans doute, mais inutile; que s'exposer peut-être à des traitements plus cruels que la mort. Les conseils de la prudence diffèrent trop des inspirations de l'enthousiasme, pour que les deux sœurs en viennent à s'entendre. Après un débat nouveau, plus animé encore que le premier, dont la vivacité va quelquefois de part et d'autre jusqu'à l'aigreur, elles se séparent, s'aimant toujours, toujours également pieuses filles, et moins d'accord que jamais. Le chœur déplore une division qui met le comble aux maux de cette famille. Mais, contradiction bizarre, où il faut peut-être voir une expression spirituelle de la mobilité populaire, lui qui, tout à l'heure, goûtait les raisons de Chrysothémis[3], se déclare maintenant pour l'héroïsme d'Électre, si fidèle au malheur, si touchée de la vertu et de la gloire, si pleine de mépris pour la vie; qui, seule, abandonnée, persiste dans un dévouement jusqu'ici bien mal récompensé des dieux.

En ce moment, comme pour justifier par sa présence la

1. V. 1013 sqq.
2. *Antig.*, sc. I, v. I sqq. — 3. V. 1011.

justice divine, paraît Oreste, toujours avec Pylade et, de plus, quelques serviteurs, qui portent l'urne déjà plus d'une fois annoncée. Admirons encore le travail d'imagination de l'auteur de l'*Électre* sur les *Choéphores*. Le fils d'Agamemnon, chez Eschyle, se donnait aux meurtriers de son père pour un étranger chargé, par occasion, de leur apprendre la mort d'Oreste et leur demander s'il fallait leur envoyer sa cendre. Il fera plus dans l'œuvre de Sophocle ; il se présentera comme porteur de cette cendre prétendue, et ce ne sera point Égisthe ou Clytemnestre, mais Électre, qui se trouvera là d'abord pour la recevoir. Quel heureux amendement ! est-il besoin de dire tout ce qu'il promet d'intérêt et d'émotion ?

C'est un défaut, a-t-on prétendu [1], que l'urne supposée d'Oreste n'arrive pas en même temps que la fausse nouvelle de sa mort. Un défaut ! Et pourquoi ? « Parce que, dit-on, l'impression de l'une affaiblit celle de l'autre. » Je ne vois pas, pour moi, que l'effet de la nouvelle soit en rien diminué par la promesse de l'urne, ni, d'autre part, que l'apparition de l'urne ait rien à perdre au souvenir de la nouvelle. Une telle critique aurait quelque fondement si le poëte, manquant à la loi de la gradation, n'avait pas réussi à surpasser, dans cette scène, le pathétique des précédentes. Mais il n'en est rien : tout au contraire, il a su prêter à Électre, lorsqu'elle croit tenir les restes de son frère, un tel redoublement de douleur, qu'elle semble le perdre une seconde fois. C'est plus qu'une sœur affligée, c'est une mère pleurant son enfant chéri. Hélas ! ce cher enfant [2], nourri par elle autrefois avec de si douces peines [3], par elle sauvé du couteau, que suivit dans l'exil son amour, qu'attendait son espoir au foyer paternel, il est mort, et loin d'elle, et des mains étrangères l'ont enseveli. Ces grâces de son premier âge, qu'elle se rappelle avec charme [4], ces traits dont elle pa-

1. Anceau, *Parallèle*, etc., déjà cité, p. 17. — 2. V. 1126. — 3. V. 1141.
4. V. 1126.

rait sa jeunesse [1], dans l'attente impatiente de son retour libérateur, tout ce passé, tout cet avenir se sont évanouis ; tout cela est dans cette urne, avec ce peu de poussière, qu'elle presse douloureusement contre son sein, comme aspirant à s'y réunir [2].

Telle est, en substance, cette admirable plainte, célèbre dans toute l'antiquité, dont on ne peut mieux louer le pathétique, qu'en rappelant comment un père s'en servit pour exhaler sa propre plainte. Il n'est personne qui n'ait lu dans Aulu-Gelle l'histoire du comédien Polus, qui, après la perte d'un fils tendrement aimé, reparut au théâtre dans ce rôle d'Électre, et l'urne même de son enfant entre ses mains, remplit toute la scène, non plus des accents que lui avait enseignés son art, mais du cri véritable de sa douleur, interprétant par elle, comme l'a dit Cicéron d'un autre acteur, le génie du poëte [3].

Voilà comment M. Anceau, dont j'ai souvent dans ce chapitre combattu les opinions, moins conformes que ses vers, qui eux-mêmes ne le sont pas toujours assez, à l'esprit de la pièce grecque, a rendu ce morceau déjà heureusement imité par La Harpe :

O du plus cher mortel muet dépositaire !
Sombre et dernier séjour de mon malheureux frère !
Fils d'Atride, est-ce ainsi qu'il fallait te revoir ?
Combien, en te quittant, s'abusait mon espoir !
Mes mains n'embrassent rien en embrassant Oreste ;
Et quand je t'arrachai de ce palais funeste,
La jeunesse brillait sur ton front radieux !
O mort, que n'avais-tu déjà fermé mes yeux ?
Mon imprudent larcin n'eût point forcé mon frère
De gémir au milieu d'une terre étrangère ;
Mes bras ne l'auraient point soustrait aux assassins,
Et ce jour, plein de sang, terminant ses destins,

1. V. 1155. — 2. V. 1161.
3. «.... Urnam e sepulcro tulit filii, et quasi Orestis amplexus : opplevit omnia, non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. Itaque quum agi fabula videretur, dolor actus est. » A. Gell., *Noct. Att.* VII, 5. « .... Summi enim poetæ ingenium non solum arte sua, sed etiam dolore exprimebat. » Cic., *pro Sext.*, LVI. Voy. sur Polus, t. I, p. 112.

L'aurait vu s'endormir dans la nuit éternelle,
Et partager du moins la tombe paternelle.
Cher Oreste, les dieux t'enviaient ce bonheur;
Oui, loin de ton pays, loin des bras de ta sœur,
Leur courroux te gardait une mort plus cruelle.
Tu n'es plus !... Malheureuse !... et d'une onde fidèle
Je n'ai point arrosé ton corps inanimé;
Et parmi le bûcher où tu fus consumé,
Je n'ai point recueilli, d'une main attentive,
Tes ossements légers, ta cendre fugitive.
Une main étrangère a pris ses soins pour moi;
Et lorsque dans mes mains enfin je te reçoi,
Tu n'es qu'un vain débris au fond d'une urne vaine.
Dieux cruels ! voilà donc tout le fruit de ma peine !
Où sont ces doux travaux qu'à mon heureux amour
Ton enfance jadis imposait chaque jour ?
Tu le sais : on ne peut se promettre, ô mon frère,
Une plus tendre ardeur de l'instinct d'une mère.
Je m'étais réservé le soin de te nourrir :
A de serviles mains j'enviais ce plaisir.
Aimable enfant, déjà pour me payer mes veilles,
Du nom charmant de sœur tu flattais mes oreilles.
Hélas ! en un seul jour tout se dérobe à moi,
Tout se flétrit, tout meurt et s'éclipse avec toi;
Et m'enlevant soudain ces prestiges frivoles,
Tel qu'un souffle léger, tu fuis et tu t'envoles.
Mon père a succombé sous un mortel couteau;
Je ne vis plus pour toi, tu descends au tombeau;
O douleur ! et je vois mes ennemis sourire;
Et ma profane mère, en son cruel délire,
Ma mère, dépouillant un titre aussi sacré,
Assouvit de mes pleurs son œil dénaturé !
Par mille avis secrets flattant mon espérance,
Vainement tu promis à mon impatience
De paraître à ses yeux la vengeance à la main :
Conjuré contre nous, un démon inhumain
Ravit cette douceur à mon âme flétrie.
Infortunée ! au lieu d'une image chérie,
Il ne présente, hélas ! à mon œil éperdu
Qu'une cendre inutile, une ombre sans vertu.
O débris douloureux ! ô misérable Oreste !
Tu m'es enfin rendu, mais ô retour funeste !
Cher et trompeur espoir, tu viens finir mon sort;
Oui, mon frère, c'est toi qui me donnes la mort.
Eh bien ! dans ton cercueil je veux être engloutie;
Reçois dans le néant ta sœur anéantie.
Que ta sœur près de toi repose désormais :

Ton sort était le sien lorsque tu respirais;
Avec toi dans la tombe elle aspire à descendre;
La froide mort du moins protégera sa cendre.

Il y a peu de beautés, chez les tragiques grecs, qui ne se trouvent en germe chez Homère. Peut-être, comme l'a pensé le scoliaste [1], est-ce au tableau touchant d'Ulysse entendant Pénélope déplorer sa mort [2], que Sophocle a dû l'idée de rendre Oreste témoin des regrets qu'on lui donne. N'omettons pas une autre remarque du scoliaste [3], minutieuse peut-être, mais utile à l'intelligence de cet art de composition qui se découvre dans les moindres détails des œuvres de notre poëte. Oreste a déjà pu comprendre qu'il a devant lui une de ses sœurs; mais laquelle ? il le saura du chœur, qui s'adressant à Électre pour l'engager à modérer l'excès de sa douleur, l'appelle affectueusement par son nom. « Quoi ! s'écrie Oreste, de plus en plus troublé par cette double découverte, c'est là cette illustre Électre [4], » et il s'attendrit sur sa jeunesse, sa beauté flétries dans les larmes et la souffrance, sur ce qu'il voit de ses misères et ce qu'elle lui en apprend. Elle-même s'étonne de l'intérêt peu ordinaire que lui témoigne cet étranger, et, par ses questions, elle l'amène, dans un dialogue dont les lenteurs habiles, quoi qu'on en ait dit [5], autant que naturelles, excitent au plus haut degré l'attente et le désir du spectateur, à laisser échapper un secret qui lui pèse, qu'il voudrait cependant et ne peut retenir.

ORESTE.

Infortunée ! plus je vous vois, plus je vous plains.

ÉLECTRE.

Vous êtes le premier, sachez-le, le seul à me plaindre.

ORESTE.

C'est que seul aussi j'apporte ici des maux pareils.

1. Ad v. 1133. — 2. *Odyss.*, XIX, 209. — 3. Ad v. 1167. — 4. v. 1173
5. Anceau, *ibid.*, p. 39.

ÉLECTRE.

Seriez-vous donc de notre famille?

ORESTE.

Je m'expliquerais, si je pouvais me fier....

ÉLECTRE.

A elles? vous le pouvez : elles seront fidèles.

ORESTE.

Eh bien, laissez ce vase, et vous allez tout apprendre.

ÉLECTRE.

Oh! non, par les dieux! étranger, ne m'y contraignez pas.

ORESTE.

Faites ce que je vous demande, vous n'en aurez point de regret.

ÉLECTRE.

Par votre visage, que je touche, laissez-moi ce cher dépôt.

ORESTE.

Je ne le puis.

ÉLECTRE.

Malheureuse! faut-il, Oreste, que l'on m'envie tes cendres?

ORESTE.

Ne parlez pas ainsi : c'est à tort que vous vous affligez.

ÉLECTRE.

A tort! quand mon frère n'est plus!

ORESTE.

Il ne vous convient pas de le pleurer.

ÉLECTRE.

Suis-je donc si indigne de lui?

ORESTE.

De lui, ni de personne : mais cette urne ne vous touche en rien.

ÉLECTRE.

Comment! quand j'y tiens renfermé ce qui fut Oreste.

ORESTE.

Elle n'est d'Oreste qu'en paroles.

ÉLECTRE.

Où donc est le tombeau du malheureux?

ORESTE.

Son tombeau! il n'en est point pour ceux qui vivent.

ÉLECTRE.

Que dites-vous, mon fils?

ORESTE.

Rien que de vrai.

ÉLECTRE.

Il vivrait donc!

ORESTE.

Puisque je vis.

ÉLECTRE.

C'est toi[1]?

ORESTE.

Reconnais ce signe que m'imprima mon père[2], et vois si je te trompe.

ÉLECTRE.

Heureux jour!

ORESTE.

Heureux en effet!

ÉLECTRE.

Voix chérie! te voilà donc!

ORESTE.

Tes yeux te l'apprennent.

ÉLECTRE.

Dans mes bras....

1. V. 1219. Les expressions grecsques ἦ γὰρ σὺ κεῖνος ont été ingénieusement rendues par M. Léon Halévy dans la remarquable imitation de l'*Électre*, déjà rappelée (voy. plus haut, p. 305), que contient sa *Grèce tragique :*

Oreste!... il est vivant!
C'est lui...? c'est toi?...

2. C'est le sens de Musgrave et de Dacier, adopté par Boissonade (notul. ad *Electr.*), à qui il semble, avec raison, que, si Sophocle eût dit, comme on le lui fait dire : « Vois cet anneau, l'anneau de mon père, » il eût fondé sa reconnaissance sur un argument bien léger. Un anneau peut être soustrait, imité par un imposteur; et puis resterait à expliquer comment cet anneau se trouve en la possession d'Oreste, et est si bien connu d'Électre.

ORESTE.

Pour toujours, j'espère.

ÉLECTRE.

Amies, concitoyennes, voyez, c'est Oreste; Oreste qu'une ruse avait fait mort, et qu'elle rend à la vie.

LE CHŒUR.

Nous le voyons, et, frappées d'un tel événement, des pleurs de joie coulent de nos yeux[1].

La reconnaissance est ici retardée, ménagée, autant qu'elle est brusquée chez Eschyle. C'est que les personnages, objet principal de Sophocle, sont sacrifiés par Eschyle à l'action elle-même, qu'on nous permette cette distinction; c'est que les instruments disparaissent pour lui dans l'œuvre à laquelle ils concourent; qu'il veut surtout montrer les vengeances exercées, les châtiments infligés par le destin. Si l'on reprochait à l'Oreste de Sophocle de faire durer bien longtemps l'ignorance, les doutes de sa sœur, elle ne le justifierait que trop dans le reste de la scène remplie par elle de transports qu'il s'efforce en vain de contenir, qu'il est forcé de permettre et quelquefois de partager. Le moment est mal choisi pour ces longs épanchements de leur tendresse, ces bruyantes démonstrations de leur joie, et un tel oubli d'eux-mêmes leur serait fatal, si du palais, où nous l'avons vu s'introduire, le vieux gouverneur ne veillait sur eux, et ne venait, à temps, gourmander leur imprudence. En cet endroit se place une nouvelle reconnaissance, peut-être aussi touchante que la première, et que nous rapporterons de même.

ÉLECTRE.

Quel est cet homme, mon frère? Au nom des dieux, dis le moi.

ORESTE.

Tu ne le reconnais pas?

1. V. 1195-1227.

ÉLECTRE.

Je n'en ai nulle idée.

ORESTE.

As-tu oublié celui aux mains de qui tu me remis autrefois?

ÉLECTRE.

Qui donc? que veux-tu dire?

ORESTE.

Celui dont les mains, secondant ta prévoyance, m'emportèrent en Phocide.

ÉLECTRE.

Ce serait lui! le seul que j'aie trouvé fidèle, quand périt notre père!

ORESTE.

Lui-même : faut-il le redire?

ÉLECTRE.

Jour heureux! Vous voilà donc, unique sauveur de la maison d'Agamemnon, vous qui nous avez sauvés, et lui, et moi, de tant de maux. Je presse ces mains, je revois ce serviteur qui nous furent si secourables. Comment avez-vous pu vous cacher si longtemps à moi, m'assassiner par vos discours, quand vous travailliez à me rendre heureuse? Salut! mon père! c'est un père que je crois voir en vous. Salut! Sachez-le bien : vous êtes l'homme que j'ai le plus haï et aimé en un jour[1].

Le vieillard coupe court, aussitôt qu'il le peut, à ces témoignages de reconnaissance. Il rappelle, avec l'autorité un peu rude dont le poëte a partout mêlé son dévouement, et qui contribue à lui donner, malgré l'importance secondaire de son rôle, une physionomie, qu'il est temps d'agir, et que chaque moment de retard ajoute aux difficultés, aux dangers de l'entreprise. Sans plus différer, Oreste et Pylade se dirigent vers la porte du palais, se prosternant d'abord devant cette statue domestique d'Apollon que nous avons vue plus haut adorée par Clytemnestre. Électre, qui les suit, prête, par quelques vives paroles, une voix à leur muette prière[2]. Bientôt ils sont

1. V. 1345-1362.
2. V. 1375-1382.

tous entrés, et le chœur, resté seul, célèbre dans des strophes fort courtes, mais pleines des terribles images d'une fatalité vengeresse, le sacrifice qui se prépare[1].

Sophocle, qui, tout en conservant à Clytemnestre quelques faibles restes d'une affection maternelle qu'on ne peut dépouiller entièrement, a soigneusement évité d'attirer sur elle la moindre part de notre intérêt, semble avoir voulu ici, par ces détails préliminaires, voiler, comme d'une ombre religieuse, l'affreux dénoûment qui était la condition de son sujet, qu'il ne pouvait changer, ni même, comme ont fait, en des sujets semblables, les modernes[2], et même déjà les anciens[3], atténuer. « Il faut, a dit Aristote[4], que Clytemnestre soit tuée par Oreste. »

Était-il aussi nécessaire qu'Électre prît à cet acte d'une justice atroce la part que suppose le poëte? Elle est ressortie du palais pour veiller à ce que son frère ne puisse être surpris par le retour imprévu d'Égisthe. Tout à coup une voix lamentable se fait entendre, celle de Clytemnestre qu'on poursuit, qu'on saisit, qu'on va égorger, qui demande grâce, sans toucher sa fille, dont les paroles semblent plus cruelles que l'épée d'Oreste.

CLYTEMNESTRE.

Mon fils, mon fils, aie pitié de celle qui t'a enfanté !

ÉLECTRE.

Mais vous, avez-vous eu pitié de lui et de son père ?

LE CHŒUR.

O ville ! ô race déplorable ! C'est aujourd'hui, aujourd'hui que le destin achève ta ruine.

1. V. 1383-1396.
2. Voy. notre tome I, p. 336 sqq.
3. Dans une pièce, sur un sujet analogue, d'Astydamas (voyez t. I, p. 97), Ériphyle mourait, selon la fable, de la main de son fils, mais sans en être connue, comme nous l'apprend Aristote, *Poet.* XIV. Cf. Barthélemy, *Voyage du Jeune Anacharsis*, LXXI.
4. *Poet.*, XIV.

CLYTEMNESTRE.

Dieux ! on me frappe !

ÉLECTRE.

Redouble si tu peux.

CLYTEMNESTRE.

Encore, hélas[1] !

ÉLECTRE.

Qu'Égisthe ait même sort !

LE CHŒUR.

Les imprécations sont accomplies. Ils vivent ceux qu'avait cachés la terre. Le sang des meurtriers est versé à grands flots par leurs victimes, enfin sorties du tombeau[2].

Quand Barthélemy[3] a voulu donner une idée des grands effets du théâtre grec, il a cité ce dialogue, incomparable en effet pour le mélange des grandes émotions de la tragédie, la pitié et la terreur. La catastrophe, dont les yeux n'eussent pu soutenir le spectacle, est comme amenée sur la scène, et dans ces cris de détresse partis du lieu où elle s'accomplit, et dans ces élans de fureur par lesquels Électre semble s'y transporter. Sa fureur est vraisemblable sans doute, tout y a préparé; mais les encouragements au parricide qu'Eschyle s'est contenté de faire donner par le chœur, et que Sophocle fait proférer par elle-même, ne nous glacent-ils pas pour ce personnage jusque-là si intéressant, même dans ses emportements? Électre ne nous paraît-elle pas maintenant souillée elle-même du sang dont son frère va se montrer tout couvert[4] ?

Oreste lui-même n'est désormais pour nous que l'objet d'une froide horreur. Le poëte ne lui a donné ni hésita-

1. Cette exclamation de Clytemnestre et la précédente, sont à peu près transcrites d'Eschyle, *Agam.* 1315, 1317 (voy. tom. I, p. 325). Selon une remarque spirituelle de Bœckh (*Græc. trag. princip.*, XX), il y a là plus qu'une réminiscence, un emprunt. Par cette conformité, pense le célèbre critique, Sophocle a voulu rendre plus sensible l'action du destin sur l'enchaînement des deux catastrophes, dont la seconde l'expiation nécessaire, fatale de la première.
2. V. 1410-1421.— 3. *Anacharsis*, LXXI. — 4. V. 1421.

tions, ni remords; tout au plus s'informe-t-il auprès de son vieux gouverneur de l'effet qu'a produit sur sa mère le récit de sa mort[1]; tout au plus, après le meurtre de Clytemnestre, répond-il à sa sœur qui l'interroge : « Au palais, tout va bien, si Apollon ne nous a pas trompés par son oracle[2]. » Sophocle n'est pas allé plus loin dans la voie où Eschyle avait rencontré l'idée de ce trouble pathétique d'Oreste, par lequel il avait cru devoir soulager les âmes des terribles émotions de ses *Choéphores*. Ajoutons que dans la pièce d'Eschyle, quand Oreste verse le sang de Clytemnestre, il s'est déjà assouvi de celui de son complice, et qu'il est animé par un premier coup à un second. Il n'en est pas ainsi dans la pièce de Sophocle, où c'est sa mère d'abord que cherche son impassible colère. Au reste, chacune des deux dispositions a son avantage : si l'une enlève quelque chose à l'énormité du parricide, l'autre en détourne la pensée du spectateur, pour la fixer, en finissant, sur un objet plus propre à la satisfaire, le supplice d'Égisthe[3].

Si Égisthe paraît si tard dans la pièce, il n'y a pas lieu de s'en étonner, comme La Harpe, comme avant lui Voltaire[4], lorsqu'il a dit, répondant lui-même, quoique assez faiblement, à sa critique : « N'est-ce pas un défaut qu'Égisthe ne paraisse qu'à la dernière scène, et pour y recevoir la mort? Quel personnage que celui d'un roi qui ne vient que pour mourir! » Les Grecs ne se piquaient pas d'amener leurs personnages sur la scène avant qu'ils y fussent appelés par le besoin de l'action[5]; et le rang qu'ils leur attribuaient n'était pas une raison pour eux d'y faire plus de façons. On sait même qu'à ce théâtre démocratique les tyrans étaient joués d'ordinaire par des ac-

1. V. 1342. — 2. V. 1423.
3. Ainsi pensait de cette seconde disposition Lucien, lorsque, dans la description d'une galerie probablement imaginaire (*de Œco*, XXIII, voyez notre tome I, p. 151), il louait un peintre de l'avoir empruntée à Sophocle, ou, ajoutait-il mal à propos, à Euripide. Euripide, nous le verrons, est revenu à la disposition imaginée par Eschyle.
4. *Dissertation*, etc., déjà citée.
5. V. plus haut, p. 279 sqq.

teurs de second ou de troisième ordre. Démosthène reprochait moins à son rival Eschine d'avoir été comédien, condition qui n'était pas sans honneur à Athènes, et ne faisait point obstacle, plus d'un exemple le prouve, à la fortune politique, que d'avoir été comédien de bas étage, d'avoir autrefois rempli des rôles de tyran, comme celui d'Égisthe[1]. Ce rôle, du reste, bien que subalterne, eu égard à son importance dans la composition, n'a pas été négligé par Sophocle, qui ne négligeait rien. L'insolence de l'assassin d'Agamemnon, tant qu'il se croit le maître, et ensuite l'espèce de courage d'esprit avec lequel il s'efforce, voyant la chute inévitable, d'en sauver l'humiliation par des menaces et des sarcasmes, sont des traits de vérité assez semblables à ceux qui dans l'*Œdipe à Colone* font supporter le rôle ingrat de Créon[2].

Le poëte a pris soin tout à l'heure de nous préparer à l'arrivée d'Égisthe[3] : elle nous est expliquée par Egisthe lui-même, quand nous le voyons informé de la mort d'Oreste, et impatient d'en entendre la nouvelle de ceux qui l'ont apportée. Où sont-ils! demande-t-il avec empressement et au chœur, et surtout à Électre, qui, tandis que les meurtriers de Clytemnestre se retiraient dans le palais pour y attendre leur seconde victime, s'est chargée de la recevoir la première et de la leur amener. Les réponses d'Électre aux insultantes questions de son ennemi sont pleines d'équivoques sinistres et menaçantes, dont le véritable sens lui échappe. Il comprend qu'il va trouver dans son palais, non-seulement ceux qu'il demande, mais un irrécusable témoignage de l'événement qu'ils ont annoncé, le corps même d'Oreste. Plein d'une joie barbare, qu'il ne prend pas la peine de dissimuler, il ordonne qu'on ouvre les portes et qu'on expose à tous les yeux, pour convaincre ceux des habitants de Mycènes qui portent impatiemment son joug de la vanité de leurs espérances, la dépouille du fils d'Agamemnon. Les portes s'ouvrent,

1. V. t. I, p. 110 sq.
2. Voyez plus haut, p. 233 sq. — 3. V. 1402.

en effet, et laissent voir, avec les prétendus envoyés de Phocide, un corps sanglant, couvert d'un voile. Je m'imagine que, par ce spectacle, Sophocle a cherché à lutter contre celui qui termine d'une manière si frappante les *Choéphores*, quand Oreste, comme pour justifier l'acte qu'il vient de commettre, fait developper devant le peuple de Mycènes un autre voile, le vêtement artificieux dans lequel fut surpris et immolé Agamemnon. Il est curieux de retrouver jusque dans ces détails l'émulation féconde qui d'un chef-d'œuvre a tiré un autre chef-d'œuvre.

Le coup de théâtre imaginé par Sophocle n'est pas plus terrible que l'explication qui le suit et le complète.

ÉGISTHE.

.... Levez ce voile ; qu'un parent reçoive de moi le tribut de regrets que je lui dois.

ORESTE.

Lève toi même : ce n'est pas à moi, c'est à toi qu'il appartient de contempler ces restes et de leur adresser des paroles amies.

ÉGISTHE.

Tu dis vrai ; je suivrai ton conseil. Mais vous, qu'on s'informe si Clytemnestre n'est pas dans le palais.

ORESTE.

Elle est là, près de toi : ne la cherche point ailleurs.

ÉGISTHE.

Dieux, que vois-je?

ORESTE.

Qui t'effraye ? ne reconnais-tu pas ?

ÉGISTHE.

Aux mains de qui, dans quels piéges suis je tombé, malheureux ?

ORESTE.

Ne t'aperçois-tu pas enfin que c'est à des vivants, non à des morts, que tu parles[1]?

1. J'ai traduit d'après la correction de Brunck.

ÉGISTHE.

Je comprends, hélas ! Cet homme qui me parle ne peut être qu'Oreste[1].

Quelle n'est pas la puissance de cet instinct qui nous pousse, contre toute espérance, à défendre notre vie ! Egisthe, dans le premier trouble de sa surprise et de son effroi, ose concevoir la pensée de fléchir Oreste. « Que je te parle, lui dit-il ; quelques mots seulement[2]. » Électre ne veut pas qu'on l'écoute. Eh ! de quoi peut servir à un criminel condamné de retarder son dernier moment ? Il faut qu'il meure sans délai, et que son corps soit livré à ceux qui doivent l'ensevelir[3] ; elle veut dire les oiseaux de proie et les chiens[4].

Qu'il tombe, il en est temps, sous vos glaives vengeurs !
Que son corps soit privé des funèbres honneurs !

1. V. 1468-1480. — 2. 1483.

3. ταφεῦσιν. La passion violente qui s'exprime par cette figure ironique en sauve la bizarrerie. Il n'en est pas tout à fait de même d'expressions analogues qui se rencontrent chez d'autres poëtes ; chez Ennius, par exemple, disant au IIe livre de ses *Annales*, de Metius Fuffetius, qui vient d'être écartelé par ordre de Tullus Hostilius :

Vulturus in silvis miserum pascebat homonem.
Heu ! quam crudeli condebat membra sepulcro !

« Le vautour dévorait, dans les bois, ce malheureux, donnant à ses membres le plus cruel sépulcre ; » chez Lucrèce, parlant ainsi, livre V, v. 988 et suiv. de son poëme *de la Nature*, du sort misérable des premiers humains :

Unus enim tum quisque magis deprehensus eorum
Pabula viva feris præbebat dentibus haustus ;
Et nemora ac montes gemitu silvasque replebat,
Viva videns vivo sepeliri corpora busto.

« Un plus grand nombre, il est vrai, surpris par les bêtes sauvages, offraient à leurs dents cruelles une proie vivante, et remplissaient de leurs cris aigus les bois et les montagnes, en voyant leurs membres palpitants s'ensevelir dans un sépulcre animé. »

Dans ces peintures énergiques, Ennius et Lucrèce ne sont pas bien loin du mauvais goût auquel atteint chez nous Théophile faisant dire par Pyrame au lion sous la dent duquel il pense qu'a péri Thisbé :

Toi, son vivant tombeau reviens me dévorer !

4. V. 1488 sq. Cf. Hom. *Odyss.*, III, 255. Il y est question du traitement que, selon Nestor, Ménélas a probablement fait subir à Égisthe, s'il l'a trouvé vivant à Mycènes. C'est le même que, chez Sophocle, ce poëte imitateur d'Homère, Électre lui annonce à lui-même.

Aux oiseaux dévorants qu'il serve de pâture,
Et trouve dans leurs flancs sa digne sépulture [1]!

Cet effroyable arrêt est suivi d'un court et vif dialogue, où Égisthe, revenu à lui, fait mine de braver son sort. A la fin Oreste indigné lui ordonne, car il veut lui ôter la consolation de marcher en homme libre à la mort[2], de le précéder dans le palais; il veut, dit-il, l'immoler au lieu même où l'assassin frappa son père. La pièce nous laisse sur l'impression de ce châtiment commencé, comme Égisthe dans l'attente, plus terrible que la mort même, de son supplice.

1. Léon Halévy, *la Grèce tragique*, Électre, t. I, p. 174. Voyez plus haut, p. 305, 327.— Le 18 décembre 1863, a été représentée, avec un juste succès sur le second théâtre français, et, en 1864, a été, à cette occasion, réimprimée, l'*Électre*, de M. Léon Halévy, *tragédie en quatre actes, avec chœurs*. Je persiste à penser, et d'après l'effet même de ces intéressantes représentations, que la division en actes est plus conforme aux habitudes de notre scène qu'à l'esprit de la tragédie grecque, trop simple même chez Sophocle et chez Euripide, pour qu'on puisse sans inconvénient en rompre la continuité.

2. Ainsi a été expliquée l'intention des v. 1502 sqq., par Dacier, qu'ont suivi en cela Brumoy, Voltaire, etc.

CHAPITRE HUITIÈME.

Continuation du même sujet.

Après *les Choéphores*, après l'*Électre*, y avait-il place au théâtre d'Athènes pour une troisième tragédie sur la même aventure? Cette fable si simple, qu'Eschyle avait agrandie par les images de la fatalité, Sophocle variée par l'artifice des péripéties et l'expression des sentiments, où l'un avait atteint les dernières limites du terrible, comme l'autre du pathétique, un poëte pouvait-il la reproduire sans plagiat; pouvait-il lui conserver, en la renouvelant, sa vraisemblance et son intérêt? On a le droit d'en douter, puisqu'Euripide a complétement échoué dans ce dessein.

Nous n'avons pas la date de son *Électre*[1]; mais comment n'y pas reconnaître, avec la dame spirituelle qu'a citée Prévost[2], avec W. Schlegel, l'embarras d'un écrivain venu le dernier, condamné à faire autrement que ses devanciers, et, parce que les beautés naturelles de son sujet ont été enlevées, condamné à faire moins bien; qui,

1. M. J. A. Hartung, *Euripides restitutus*, 1844, t. II, p. 301, sqq., a cru pouvoir la réunir, dans une tétralogie dont elle aurait été la première pièce, avec l'*Hélène* et l'*Andromède* données ensemble, on le sait, la quatrième année de la XCI^e olympiade. Il fait observer qu'aux vers 1271 et suivants est annoncée la fable assez étrange de l'*Hélène*. En outre, les trois pièces lui paraissent liées par une certaine communauté de sujet, puisque dans toutes il s'agit d'une femme illustre, que l'arrivée imprévue d'un libérateur arrache à une situation malheureuse. Il va bien loin, comme l'a remarqué M. H. Weil, dans sa dissertation plus d'une fois citée déjà, *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, Paris, 1844, p. 29 sq., quand il fait de cette situation l'emblème de celle d'Athènes elle-même et que *l'Hélène*, en particulier, lui semble se rapporter allégoriquement à ce retour tutélaire d'Alcibiade dont, selon d'autres (voyez plus haut p. 125 sq.), le *Philoctète* de Sophocle offrit aussi, vers le même temps, l'expression allégorique.

2. *Théâtre des Grecs*.

par dépit, les critique, prétend les corriger, et tombe dans des fautes plus grandes, sans atteindre aux mêmes beautés? Il est peut être fâcheux, pour la gloire d'Euripide, que cette pièce, retrouvée après toutes les autres, et publiée la dernière, à Rome en 1545, à Florence en 1546[1], ne soit pas restée connue des modernes uniquement par ce qu'on lit chez Plutarque[2] du secours inespéré que trouva, dans quelques-uns de ses vers, Athènes menacée de la destruction. De l'aveu même de son premier éditeur, P. Vettori, qui ne doute pas, comme a fait depuis Voltaire[3], à peu près seul, je crois, qu'elle appartienne à Euripide[4], elle n'est guère satisfaisante sous le rapport de l'économie, et le jugement des critiques qui s'en sont occupés, jugement qui, sans les apologies du bon J. Barnès, pourrait être dit unanime[5], la présente, malgré le mérite des détails et du style, comme une des plus imparfaites productions de son auteur, une de celles où sont le plus marqués les vices de sa manière; où ils ressortent le plus par le parallèle désavantageux que provoque, entre elle et des ouvrages d'une accablante supériorité, la communauté du sujet.

On ne peut contester à un poëte dramatique le droit de

1. Voyez le *Lexic. bibliograph.* d'Hoffmann, t. II, p. 213.
2. *Vit. Lysandr.*, xv (Voyez notre tome I, p. 64). Il s'en trouve de plus quelques passages chez Sextus Empiricus, *Adv. mathem.*, XI, 54; Diog. Laert., II, 33; dans le recueil de Stobée.
3. *Dissertation*, etc., déjà citée. — 4. *P. Victorius Nicol. Ardinghello Cardinali.*
5. Cette unanimité n'existe plus depuis 1844. Les vives censures dont l'*Électre* d'Euripide a été de plus en plus l'objet, particulièrement de la part de W. Schlegel, ont comme suscité le nouveau panégyrique qu'en a fait, aux dépens des *Choéphores* d'Eschyle et de l'*Électre* de Sophocle, à leur tour très-mal traités, J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, t. II, p. 305, sqq. En 1846, la tragédie d'Euripide a trouvé dans un habile traducteur de celle de Sophocle, M. L. Halévy (*la Grèce tragique*, t. I, p. 90 sqq.) un défenseur d'un goût plus impartial, plus discret [illegible], par là, plus persuasif. Enfin, en 1856, l'auteur d'une *Orestie*, à laquelle ces *Études* nous ont plus d'une fois déjà ramenés (voyez notre tome I, p. 309, 341, 350 sq., 363, 377 sq., 385), a compris dans son œuvre éclectique, avec de nombreux souvenirs des pièces d'Eschyle et de Sophocle, quelques emprunts faits à des passages de la pièce d'Euripide qui n'avaient pas été des plus épargnés par la critique, notamment aux vers 1063 et suivants.

changer la tradition, s'il lui convient: il y a toutefois tel changement que n'accepte pas volontiers l'imagination. Je ne sais si cela tient à l'impression profonde qui nous reste des deux tragédies d'Eschyle et de Sophocle; mais nous ne pouvons guère nous figurer Électre ailleurs qu'à Mycènes, dans le palais d'Agamemnon, forcée à subir l'odieuse vue des adultères assassins de son père, et les désolant elle-même de sa présence, reproche vivant de leur crime, annonce de leur châtiment. Nous éprouvons donc plus que de la surprise quand on nous la montre sur la frontière de l'Argolide, dans la maison d'un paysan, dont elle est devenue la femme. Euripide a supposé qu'Égisthe, contraint par Clytemnestre à la laisser vivre, mais craignant qu'elle n'eût un jour des enfants capables de venger le meurtre d'Agamemnon[1], n'a rien imaginé de mieux, pour parer à ce danger, que de lui faire épouser un homme, non pas absolument sans naissance, mais réduit, par sa pauvreté, à vivre, aux champs, du travail de ses mains. C'est ce que, dans un prologue, qui remonte bien haut, jusqu'au départ des Grecs pour la guerre de Troie, mais que rendait fort nécessaire l'altération de la fable reçue, nous raconte le cultivateur mycénien lui-même, nous confiant que, par respect pour le sang de ses rois et aussi par crainte du mécontentement d'Oreste, s'il revient jamais de son exil, il n'a point, il en prend Vénus à témoin, profané la couche d'Électre[2]. Qui ne sent que, par ces inventions, dont on peut contester la convenance et le naturel, le sujet, enlevé à sa vérité, à sa simplicité, à sa grandeur tragique, est transporté, pour parler notre langage moderne, dans le domaine du roman, et encore du roman pastoral?

Électre sort avant le jour de sa chaumière, dans l'humble ajustement de sa condition rustique et portant sur la tête un vase qn'elle va remplir d'eau à la source prochaine. C'est en faire plus, elle l'avoue elle-même, que

1. Voyez à ce sujet notre tome I, p. 368, note 1.
2. V. 43 sq.

n'exige son indigence ; mais elle veut exposer aux regards des dieux, de ceux, dit un commentateur[1], qui errent la nuit[2] sur la terre, parmi les demeures des mortels, l'état injurieux où l'a réduite Égisthe[3]. Il y a de la petitesse dans ce calcul d'ailleurs peu d'accord avec l'explication sentimentale qu'elle va donner de sa conduite à celui qui passe pour son époux. Comme il l'engage affectueusement à s'abstenir de fatigues pour lesquelles elle n'est point née, elle répond que sa reconnaissance envers un homme si généreux ne lui permet pas, tandis qu'il vaque aux soins du dehors, de négliger ceux du dedans. « Car, ajoute-t-elle, ce qui charme au retour le cultivateur, c'est l'ordre de sa maison[4]. » L'autre n'insiste plus et se rend lui-même à son champ, où l'appelle le lever du jour. « Un paresseux, dit-il, quand il aurait toujours les dieux à la bouche, ne peut sans travail pourvoir à sa subsistance[5]. » Voilà certainement un ménage exemplaire, où s'échangent, en vers charmants, d'excellentes moralités. Mais que cela est loin du sujet ! Plus

1. Musgrave, qui cite à cette occasion Hesiod., *Op. et D.* 730 (cf. 252); Stat. *Sylv.* I, 1, 94 sq.; Quintil. *Declam.* x.
2. Le jour, dit Plaute, dans son beau Prologue de son *Rudens*, où il fait ainsi parler l'Arcture :

Noctu sum in cœlo clarus atque inter deos;
Inter mortales ambulo interdius.
Et alia signa de cœlo ad terram adcidunt.
Qui est imperator divum atque hominum Jupiter,
Is nos per genteis alium alia disparat,
Hominum qui facta, mores, pietatem et fidem
Gnoscamus; ut quemque adjuvet opulentia.
(V. 6 sqq.)

« .... Je brille là-haut pendant la nuit parmi les dieux; je parcours durant le jour la demeure des mortels. Mais je ne suis pas la seule constellation qui descende sur la terre. Le souverain des dieux et des hommes, Jupiter, nous envoie dans les différentes contrées pour observer les mœurs et la conduite des mortels; comment ils pratiquent le devoir et la bonne foi; comment chacun obtient les présents de la fortune.... »

(Trad. de M. Naudet.)

3. V. 57 sq.
4. V. 75 sq. — 5. V. 80 sq.

que ne le sont cette campagne et cette chaumière du palais de Mycènes.

Le sujet, dont il n'a point encore été question, se produit enfin avec Oreste et Pylade, qui viennent occuper la scène laissée vide par la double sortie d'Électre et du bon cultivateur, défaut peu ordinaire à la tragédie grecque. Oreste nous fait connaître Pylade, en le nommant, ce qui est naturel et conforme aux usages du théâtre; mais il se nomme lui-même, presque avec ce laisser aller par trop commode, que Boileau préfère, ironiquement, aux expositions trop pénibles, dans ces vers de l'Art poétique :

J'aimerais mieux encor qu'il déclinât son nom,
Et dit : Je suis Oreste.

Remarquons-le cependant: le mouvement passionné sous lequel Racine cache une explication toute pareille, au début de son Andromaque,

Qui l'eût dit, qu'un rivage à mes yeux si funeste,
Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste?

est indiqué dans le passage, moins adroit, plus évidemment adressé au spectateur, de la scène d'Euripide :

« Pylade, le plus fidèle des amis et des hôtes, le seul qui n'ait point abandonné ce malheureux Oreste[1].... »

C'est encore avec peu d'art qu'Euripide fait raconter par Oreste à Pylade ce que celui-ci ne peut ignorer, puisqu'il ne quitte point son ami, savoir que le fils d'Agamemnon vient, conduit par les oracles des dieux, tirer vengeance du meurtre de son père; qu'il lui a, pendant

1. Les commentateurs Barnès, Musgrave, etc., en faisant remarquer, dans le v. 84, l'intention du Ὀρέστην τόνδ', font, sans le vouloir, ressortir ce que cette intention a de trop marqué. Il y en a d'autres exemples dans le théâtre grec. Les *Fidèles*, qui chez Eschyle ouvrent la tragédie des *Perses*, v. 1 sqq., s'annoncent absolument de la même manière : Τάδε μὲν.... Πιστὰ καλεῖται : « On nous appelle les *Fidèles*. »

la nuit, pour plus de sûreté, offert un sacrifice sur son tombeau; qu'au lieu de chercher à pénétrer dans la ville, il se tiendra d'abord sur la frontière, pour être à même, s'il lui arrivait d'être reconnu, de se mettre à l'abri. Il est possible que ces démarches prudentes soient plus vraisemblables, plus conformes à la manière dont les choses auront pu se passer dans la réalité, que ne l'est la confiance avec laquelle, chez Eschyle et Sophocle, Oreste se montre dans Mycènes même, auprès du tombeau, au seuil du palais de son père; mais elles sont, incontestablement, moins poétiques, moins dramatiques. Ce qui retient Oreste en ce lieu, c'est encore qu'il y cherche sa sœur, dont il a appris le mariage. Il veut la voir, savoir d'elle l'état des choses, la faire entrer dans ses desseins, Sans doute l'aurore qui commence à poindre amènera bientôt sur le chemin quelque paysan, quelque esclave qu'ils pourront interroger. Et justement s'approche une femme, qu'à sa tête rasée, au fardeau que soutient son front, ils jugent de condition servile. On pourrait croire qu'ils vont l'attendre ; ils aiment mieux se retirer un peu à l'écart, pour l'observer, l'écouter, comptant sans doute, et ils n'ont pas tort, sur un monologue.

Électre, car c'est elle, on l'a deviné, qui revient de la fontaine, et que son urne pleine d'eau, ses cheveux coupés en signe de deuil[1], ont fait prendre pour une esclave, se nomme d'abord, non pas aux spectateurs qui la connaissent, mais à Oreste, dont on dirait qu'elle se sait écoutée, avec aussi peu de cérémonie[2] que lui-même tout à l'heure. Viennent ensuite des plaintes, d'une expression et d'un mètre lyriques, où se succèdent, se mêlent, le souvenir de la mort de son père, le regret de l'exil de son frère. Ces plaintes sont moins belles que chez Sophocle, et la situation d'Oreste, ici encore leur secret auditeur, est moins touchante; car rien ne nous traduit son émotion, et il en est assez maître pour assister, toujours

1. Cf. v. 239 sq.
2. V. 115 sqq. Cf. 84.

sans se montrer, à un assez long entretien d'Électre avec le chœur qui survient.

De jeunes[1] paysannes des environs sont accourues près de la princesse de Mycènes, maintenant leur compagne, pour l'informer qu'on prépare une fête à Junon; elles l'invitent à s'y montrer avec elles, et, comme Électre s'excuse sur sa tristesse et son dénûment, elles offrent de lui prêter leurs parures. C'est là cette scène qu'un musicien de Phocide, soit par hasard, soit à dessein, fit entendre au banquet de Lysandre et des autres généraux, vainqueurs d'Athènes, et qui, frappant leur imagination émue, car c'étaient des Grecs, d'un rapport touchant entre la fille du vainqueur de Troie, déchue de sa grandeur, chassée de son palais, les vêtements en lambeaux, les cheveux souillés de poussière, pour qui il n'est plus de fêtes, qui se consume dans les larmes[2], et cette puissante et illustre ville, maintenant vaincue, captive, et qu'ils allaient détruire, les amena à des sentiments plus généreux et plus humains[3]. On aurait mauvaise grâce à critiquer une scène qui a produit de tels effets. Et cependant est-elle bien d'accord elle-même avec l'esprit du sujet? n'est-elle pas propre plutôt à en distraire le spectateur, à lui faire prendre le change ? La misère d'Électre, telle qu'il a plu à Euripide de l'imaginer et de la peindre, n'est qu'une partie et comme un accessoire de son malheur. Son malheur, c'est la pensée toujours présente d'un père trahi, assassiné, et sans vengeance, de l'oppression de ses enfants, du triomphe de ses ennemis, et c'est ce que fait trop oublier, même dans cette dernière scène, la naïve et gracieuse idylle par laquelle Euripide ouvre sa tragédie. Nous avons loué chez Sophocle, et tout à l'heure dans son *Électre*[4], de certains contrastes, pleins de charme, où ses tragiques tableaux ressortent par l'opposition de la riante et splendide nature qui les encadre. Mais ces

1. De vieilles, dit Bode (*Histoire de la poésie grecque; tragédie*, t. III, p. 506), je ne sais pourquoi. On peut conclure le contraire, entre autres du vers 114.
2. V. 175 sqq. — 3. Voyez t. I, p. 64. — 4. Voyez plus haut, p. 301.

contrastes il les indique avec une discrétion qui n'enlève rien à la pièce de son vrai caractère, et que, certainement, n'a point ici Euripide.

Il est bien temps que le frère et la sœur soient mis en présence. C'est le sujet d'une scène qu'on attend, qu'on désire, qui ne pouvait manquer d'être intéressante, mais que le poëte n'a pas heureusement amenée. L'effroi d'Électre lorsqu'elle découvre tout à coup près de sa demeure des étrangers armés qu'elle prend pour des brigands en embuscade, ses cris de détresse, ses supplications, tout cela pourrait avoir sa vérité dans un autre rôle, mais dans celui d'Électre va mal avec l'énergie de son caractère, et l'excès d'un malheur au-dessus des craintes vulgaires. Oreste, parvenu, non sans peine, à la rassurer, ne se fait pas reconnaître d'elle : nous avons pu nous attendre à cette circonspection dont l'Oreste de Sophocle n'est pas longtemps capable. Il se dit chargé de la visiter au nom de son frère, qui veut lui faire passer de ses nouvelles et en recevoir des siennes. De là, dans un dialogue que l'on ne trouve pas trop long, et que prolonge, de la part de tous deux, un égal besoin d'épancher leur âme, des communications mutuelles sur ce qu'ils souffrent, Oreste en exil, Électre dans sa patrie. Peut-être insiste-t-elle, de nouveau, plus qu'il ne faudrait, sur le détail de sa misère, et la comparaison qu'elle en fait curieusement avec l'opulence de Clytemnestre. Mais elle parle bien éloquemment de l'insolence d'Égisthe, qui ose se montrer sur le char même et portant de sa main sanglante le sceptre royal d'Agamemnon ; bien plus, qui foule aux pieds, qui insulte sa tombe, s'écriant : Où donc est Oreste, pour la défendre de mes outrages [1] ? On comprend l'effet dramatique de ces paroles, qui ne seront pas seulement rapportées à Oreste, mais que lui-même entend, déjà prêt à répondre aux insultantes provocations de son ennemi. On ne peut louer de même l'excès de violence forcenée auquel, dans cette scène, l'une des premières de l'ouvrage, le poëte

1. V. 317-329.

a jugé à propos de porter tout d'abord les sentiments d'Électre à l'égard de sa mère. Elle mourrait contente, dit-elle, si elle avait versé son sang. Elle est prête à la frapper de la même hache sous laquelle tomba son père [1]. L'imagination recule devant cette rage parricide que Sophocle, par toutes ses préparations, n'a pu rendre supportable et qu'ici rien ne prépare.

Avec le cultivateur, qui revient de son travail, reparaissent les traits de mœurs familières, si singulièrement mêlés à l'exposition de ce terrible drame. Le mari d'Électre lui témoigne son étonnement, son mécontentement, de la trouver engagée avec de jeunes étrangers dans une conversation qu'il juge peu convenable ; puis, quand elle lui a expliqué ce qui amène ces étrangers, il lui reproche d'avoir tant tardé à s'acquitter envers eux des devoirs de l'hospitalité. Lui-même, leur faisant avec une noble aisance les honneurs de sa pauvreté, les engage à entrer dans sa misérable maison et, d'abord, ordonne qu'on y transporte ce que Brumoy appelle bourgeoisement leurs *malles*, et dont Euripide [2] eût peut-être dû ne pas parler. Oreste ne suit pas son hôte, dont Électre, dans l'entretien qui a précédé, lui a fait connaître toute la délicatesse, qu'il n'ait auparavant témoigné combien il l'estime et le respecte, et, ce qui est moins à sa place, moralisé longuement sur la vanité des apparences auxquelles les hommes croient reconnaître la vertu, laquelle n'a rien d'extérieur, réside dans l'âme même, et ne se montre que par ses actes.

C'est maintenant le tour d'Électre, restée seule avec son mari, de lui faire une querelle. Elle le trouve peu avisé, sachant ce qui leur manque, d'avoir retenu des hôtes d'une telle condition, et pour qu'il répare cette maladresse, elle le charge d'aller trouver un vieillard de ses amis, vivant dans le voisinage, et de le prier, de sa part, d'ajouter quelque chose à leurs chétives provisions. Elle a tout lieu de compter sur son obligeance ; car ce vieillard,

1. V. 277, 279. — 2. V. 358.

homme d'un grand âge assurément, non-seulement l'a élevée, ainsi qu'Oreste, comme le personnage correspondant de la tragédie de Sophocle, mais a tenu Agamemnon lui-même dans ses bras [1]. Notre honnête cultivateur n'est pas bien convaincu que ses hôtes, gens de grand cœur, comme il les juge, ne se fussent pas contentés du peu qu'il avait à leur offrir. Toutefois, il se rend docilement au désir de sa femme, non sans avoir de son côté moralisé quelque peu sur l'utilité de la richesse, en certains cas du moins; car, pour l'usage ordinaire, pour le simple soutien de la vie, il ne faut pas plus au riche qu'au pauvre. Cette petite tirade est comme le pendant de celle d'Oreste, et l'on peut soupçonner Euripide d'avoir songé à leur opposition symétrique.

A ces détails de ménage, à ces moralités succède tout à coup une ode qui, dans des strophes dont le temps, par ses dégradations, n'a pas effacé les vives images ni détruit l'harmonie, nous peint les vaisseaux des Grecs voguant vers Troie parmi des troupes de dauphins bondissants, les Néréides, portant au fils de Pélée ses armes divines, enfin, à l'imitation d'Homère, les représentations diverses dont ces armes étaient ornées. Comment se rattache au sujet cette ode fort imprévue? Par un mouvement du chœur, qui s'indigne, en finissant, qu'une femme ait fait périr le chef de tels guerriers, et appelle sur elle la colère des dieux.

Pendant que le chœur chantait, le mari d'Électre, aux vertus duquel le poëte eût pu donner moins de place dans l'exposition d'une pièce où il ne doit plus reparaître, s'acquittait du seul emploi par lequel il tienne à l'action, la commission de sa femme. Il parlait au vieil ami de la famille d'Agamemnon, et celui-ci s'empressait de se rendre à l'appel d'Électre, non sans faire, comme nous le verrons tout à l'heure, bien des choses en chemin Euripide, que son penchant pour le tableau de la décrépitude a porté à vieillir, le plus qu'il a pu, ce personnage, se

1. V. 407, 551. Cf. v. 484.

plaît à nous le représenter montant, tout courbé, tout chancelant, avec une fatigue que surmonte son zèle, la rude pente qui mène à la maison d'Électre [1]. A sa voix elle accourt, et reçoit de lui ce qu'il apporte pour l'aider à traiter ses hôtes. Euripide en donne le détail, bien bucolique : un agneau, des fromages, un peu de vin vieux au doux parfum, au suc généraux, vrai trésor de Bacchus, même des fleurs pour parer le front des convives [2]; il n'a rien oublié et, on peut s'en étonner, quoique surpris et pressé, rien ne lui a manqué. Pendant qu'on porte tout cela dans la maison, le vieillard verse des larmes, et s'essuie les yeux avec ses habits en lambeaux [3]. L'espèce d'aisance champêtre que faisaient supposer ses présents ne préparait point à ce détail; mais Euripide, ici comme ailleurs, a voulu satisfaire le goût, dont l'accusent les poëtes de l'ancienne comédie, pour le pathétique des haillons. D'où vient l'attendrissement du vieillard? Il l'explique à Électre, qui le lui demande. S'étant détourné de sa route pour honorer la tombe d'Agamemnon, il y a trouvé des offrandes toutes récentes, circonstance étrange, de laquelle il tire les mêmes conséquences que la Chrysothémis de Sophocle, et surtout que l'Électre d'Eschyle. Ces conséquences paraissent à l'Électre d'Euripide bien déraisonnables; elle le dit au vieillard, avec une franchise ironique, approchant de la dureté, et qui serait loin de lui concilier le spectateur, si, sous le personnage, on n'apercevait très-distinctement le poëte. J'ai parlé ailleurs [4] du bizarre procédé de composition en vertu duquel Euripide a imaginé de mêler aux ingrédients déjà passablement disparates, on l'a vu, qu'il a jetés pêle-mêle dans sa tragédie, une longue parodie de son illustre devancier. Il est assez plaisant qu'un des traits de cette parodie tombe sur celui même qui l'a étourdiment lancé. Électre, rejetant bien loin l'idée que les offrandes vues par le vieillard au tombeau d'Agamemnon puissent venir d'Oreste,

1. V. 485 sqq.
2. V. 490-496. — 3. V. 497 sq. — 4. Voyez t. I, p. 347 sqq.

dit qu'il a trop de cœur pour cacher son retour dans sa patrie, par crainte d'un Egisthe [1]. Or, cette timidité qui l'indigne, Euripide l'a précisément attribuée à Oreste, qui, chez lui, ne visite que de nuit le tombeau de son père, ne se fait pas connaître, même à sa sœur, et a bien soin de se tenir, en cas de besoin, à portée de la frontière. En se faisant ainsi, sans doute involontairement, son procès, Euripide a comme pris soin de venger Eschyle : il l'a vengé mieux encore par la faiblesse, la froideur de ce qu'il a substitué à cette reconnaissance, tant dédaignée, tant plaisantée par lui, du simple et vieux poëte.

Oreste et Pylade sortent de la chaumière. Le vieillard les salue. Qu'est-ce, dit Oreste à Electre, en la prenant à part, que ce vieux reste d'homme [2] ? Cette dure expression fait pressentir le peu d'émotion qu'il laissera paraître en apprenant qu'il a devant lui celui qui l'a sauvé [3], qui a nourri son père. Qu'on se rappelle de quel ton différent le personnage correspondant de la pièce de Sophocle était traité par Oreste, avec quelle pieuse tendresse il était accueilli par Électre, comme un autre père, disait-elle [4] ! Rien de cela ici : seulement, Oreste s'étonne de l'attention marquée que met à le regarder, à l'examiner, le vieillard. C'est que celui-ci reconnaît son nourrisson, et va le faire reconnaître à Électre : et à quel signe ? Voyons comment Eschyle sera vaincu par son critique. A la cicatrice d'une blessure qu'Oreste se fit autrefois en tombant, un jour qu'avec sa jeune sœur il courait après une biche.

Je sais bien que, dans l'Odyssée [5], Ulysse est reconnu à peu près ainsi par sa nourrice, qui lui lave les pieds, qui, à la vue de la cicatrice, si connue d'elle, veut s'écrier, et à qui son maître se hâte de fermer la bouche ; car le temps n'est pas encore venu où il doit se découvrir. Mais cette reconnaissance, aussi touchante que naïve, et on n'en peut pas dire autant de celle d'Euripide, n'est pas la dernière, n'est pas la seule ; elle prépare, elle conduit à une autre, d'un ordre plus relevé, habilement suspendue par le poëte épique, et qui manque dans la tragédie. C'est, en effet, une chose étonnante, comment ses principaux acteurs s'effacent et sont en quelque sorte supplantés par un personnage subalterne. Qui a sauvé autrefois Oreste ? Ce n'est pas Électre : elle était trop jeune pour cela, prétend Euripide, c'est le vieillard. Qui fait connaître Oreste à Électre ? Ce n'est pas Oreste lui-même, incapable de cette imprudence : c'est le vieillard. Et, tout à l'heure, quand on cherchera les moyens de venger Agamemnon, qui les indiquera le premier ? Ce sera le vieillard encore.

1. V. 520 sq.
2. V. 548 sq.
3. V. 552, selon la correction de Pierson, adoptée par Musgrave, Seidler et autres.
4. Voyez plus haut, p. 330 sq. — 5. XIV, 392.

Oreste accorde aux tendresses du sang quelques moments à peine. Il est trop pressé d'agir. Cela convient à la situation, sans doute. Mais si Euripide, comme on peut l'en soupconner, après sa censure d'Eschyle, a voulu critiquer, chez Sophocle, l'étendue qu'il a donnée aux épanchements de tendresse fraternelle de son Oreste et de son Électre, il a passé le but. Je rencontre, un peu plus loin, encore une autre critique. Car cette pièce, dans les intervalles trop longs où se reposent le talent tragique de l'auteur, est une sorte de feuilleton spirituel. Oreste interrogeant le vieillard sur les chances de son entreprise, celui-ci lui répond, fort sensément, que, dans sa mauvaise fortune, il aurait tort de compter sur d'autres que sur lui-même, et qu'il lui sera bien difficile de pénétrer dans une ville et dans un palais que les justes défiances d'Égisthe font sévèrement garder. Ici Euripide a touché à un défaut véritable et grave des deux pièces contre lesquelles il avait à lutter, et où l'action s'accomplit en effet avec un excès de facilité très-peu vraisemblable. Mais ce défaut qui lui a paru assez considérable pour lui faire changer le lieu de la scène, et, en même temps, toute la constitution de la fable, comment l'a-t-il corrigé ? par une autre invraisemblance. Son Égisthe, si

soupçonneux, et qui n'a pas tort de l'être, a quitté ce palais, cette ville si bien gardés, et, sans soldats, suivi de ses seuls domestiques, est venu dans la campagne sacrifier aux Nymphes. Le vieillard, en se rendant près d'Électre, l'a vu occupé des apprêts de son sacrifice, et il engage Oreste à profiter de l'occasion qui s'offre à lui. Qu'il se présente comme un voyageur à Égisthe au milieu de sa fête, celui-ci l'engagera sans doute à y prendre part, et, ainsi introduit, il pourra attendre et saisir facilement le moment de se venger. Mais, Clytemnestre que la crainte des discours populaires a retenue à Mycènes, comment la frapper aussi ? Ici se renouvelle l'atrocité que nous avons révélée plus haut. C'est Electre qui se charge d'amener sa mère dans un piége odieux. Elle lui fera dire que, récemment devenue mère, elle réclame ses soins. A ce qu'il y a là de révoltant se joignent plusieurs invraisemblances auxquelles le poëte n'a pas pensé, ou qu'il n'a pas suffisamment dissimulées. Clytemnestre ne sera-t-elle pas fort surprise d'apprendre si tard une chose qu'elle avait tant d'intérêt à savoir, et qu'il n'était guère possible de garder secrète ? Ensuite, quelle assurance peut-on avoir qu'elle se rende et aussitôt, à l'invitation de sa fille ? Quoi qu'il en soit, le vieillard se charge de guider Oreste vers Égisthe et d'aller parler à Clytemnestre. Les enfants d'Agamemnon, avant de se séparer, appellent à leur aide, comme chez Eschyle, mais avec moins de verve d'éloquence, tous les dieux. Électre déclare que si son frère succombe elle ne lui survivra pas et qu'elle va préparer le fer qui l'unira à son sort. Le chœur, resté seul, pour donner aux événements le temps de se produire, par un artifice trop semblable à ce qu'on a déjà vu dans cette pièce, célèbre avec beaucoup de mouvement et d'imagination l'antique légende de l'agneau à la toison dorée, première cause des dissensions domestiques de la famille des Atrides, et qui, de crime en crime, a amené celui que l'on va punir.

Cependant des cris lointains se sont fait entendre : le chœur appelle Électre, qui écoute elle-même, dans une

anxiété, avec un trouble, peut-être, ici encore, plus marqués qu'il ne convenait au caractère du personnage. Mais bientôt elle a la joie d'apprendre, d'un serviteur de son frère qu'il a réussi dans sa hasardeuse entreprise. Tout s'est passé, par une fortune singulière, absolument comme on s'y était attendu. Égisthe, voyant venir des étrangers, les a, sans défiance aucune, conviés à son sacrifice ; bien mieux, il a engagé Oreste, qui s'était donné pour Thessalien, à faire preuve devant lui, en se chargeant de dépouiller le taureau et d'en séparer les membres, d'un genre d'habileté que les Thessaliens s'attribuaient. Oreste n'a eu garde de refuser, et comme Égisthe se baissait pour interroger sur sa destinée les entrailles de la victime, il l'a frappé, par derrière, d'un coup mortel, avec le couteau même qu'on lui avait mis à la main. Alors les esclaves du tyran ont voulu le venger ; mais il a suffi au fils d'Agamemnon de se nommer pour qu'ils jetassent leurs armes et reconnussent l'héritier de leur ancien maître. Voilà, fort en abrégé, ce que rapporte à Electre le messager de son frère, fort sérieusement, ce me semble ; et sans les plaisanteries dont parle W. Schlegel. C'est le sujet d'une longue et minutieuse narration où Euripide laisse voir l'intention de lutter contre le beau récit de l'*Électre* de Sophocle, morceau dont on peut juger, au choix de certaines comparaisons, de certains rapprochements, dans cette scène et dans la suivante, qu'il était fort préoccupé[1]. La partie n'était pas égale, je ne dis pas entre les deux poëtes, mais entre les deux sujets. Les vicissitudes, si intéressantes, d'une course de chars prêtaient assurément plus au talent de raconter et de décrire, que tout ce détail de victimes égorgées, écorchées, dépecées, sur lequel s'est complaisamment étendu Euripide, que toutes ces opérations de boucher dont il a occupé et presque sali son héros. Ce n'est pas que les beautés manquent absolument à cette narration. La prière secrète[2] par laquelle Oreste répond

1. V. 818, 857, 877 sq. -- 2. V. 802 sqq.

aux vœux exprimés à haute voix par Égisthe, y offre ingénieusement l'inverse de ce qui se passe, chez Sophocle, entre Électre et Clytemnestre. L'inquiétude du tyran à la vue de certains signes menaçants qu'il découvre dans les entrailles de la victime, et le soin ironique que prend de le rassurer celui même que regarde le présage, ce sont là des circonstances heureusement imaginées, et elles ne sont pas les seules dont l'invention fasse honneur à Euripide. En somme, cependant, son récit mérite le reproche de froideur qu'on lui a de bonne heure adressé, au grand scandale de Barnès[1].

La raison principale de cette froideur est peut-être dans le peu de sympathie qu'inspire, non pas la cause d'Oreste, mais l'espèce de guet-apens qui en amène le triomphe. On est tout près de prendre parti pour Égisthe, traîtreusement frappé par un hôte reçu si cordialement, au milieu d'un sacrifice, avec le couteau sacré! Voltaire fait dire à ce chaud partisan des anciens, sous le nom duquel il a mis sa Dissertation sur les Electres anciennes et surtout modernes, qu'il fallait qu'il en fût ainsi, « parce que tous les droits divins et humains avaient été violés dans l'assassinat d'Agamennon, commis dans son propre palais, par une ruse abominable, et lorsqu'il allait se mettre à table et faire des libations aux dieux. » Cette apologie spirituelle pourrait être acceptée par Euripide, mais la vérité est qu'il n'a pas songé le moins du monde au rapprochement qu'elle lui prête. Cela serait d'ailleurs, que l'action d'Oreste ne nous en paraîtrait pas, je crois, plus noble, plus glorieuse ; que nous aurions encore lieu de nous étonner du ton dont Électre célèbre ce qu'elle appelle une illustre victoire, et surtout de cette couronne qu'elle prend le soin de tresser pour le vainqueur[2]. Oreste est plus raisonnable quand il la re-

1. « .... Quum dicit Gaspar. Stiblinus, *multa in hac narratione videri frigidiora esse....* impudentem hominis stupidi ignorantiam abominor, et frigidissimos sensus exsecror, poetæque nostri felicem fortunam suspicio, qui nullum habet hostem nisi impotentem ignorantiam.... »
2. V. 864, 876.

fuse, renvoyant aux dieux, dont il n'a été que l'instrument, l'honneur et par conséquent la responsabilité de ce qu'il a fait.

D'un passage interprété trop à la rigueur[1], on a conclu que non-seulement Oreste fait apporter à sa sœur le cadavre d'Égisthe, pour qu'elle en dispose à son gré de la manière qu'autorisait la barbarie des mœurs héroïques et dont il a été question à la fin de la pièce de Sophocle, mais que de plus il se présente à elle la tête de son ennemi à la main. Je ne crois pas du tout que le poëte lui ait prêté, avec ce cruel raffinement de vengeance, une attitude que le reste de la scène eût rendue fort embarrassante. Se figure-t-on Oreste continuant de porter patiemment ce sanglant trophée, auquel Électre adresse, non pas quelques paroles passionnées, ce qui serait supportable, mais tout un discours en forme? Ce discours, elle ne le commence pas sans hésitation, non qu'elle paraisse sentir ce qu'il y a d'odieux et de ridicule à invectiver longuement contre un cadavre, mais parce qu'elle craint, dit-elle, les mauvais propos de Mycènes[2]. Voilà, il faut en convenir, une détestable imitation des charmants scrupules de Nausicaa, dans l'Odyssée[3]. Encouragée bien mal à propos par son frère à satisfaire sa haine, Électre dit à Égisthe mort ce qu'elle regrette de n'avoir pas osé lui dire pendant sa vie ; et elle en a pour bien longtemps. Le poëte profite de l'occasion pour faire passer, sous le couvert de son personnage, bon nombre de moralités, au sens juste, au tour spirituel, mais certainement les plus déplacées, les plus anti-dramatiques, qu'il se soit jamais permises.

Si, changeant la disposition de Sophocle, il est revenu au plan d'Eschyle, lorsqu'il a fait immoler Clytemnestre après Égisthe[4], il ne l'a pas imité en séparant les deux meurtres par un intervalle qui rend le second impossible. Cet intervalle suffit, en effet, non-seulement pour que

1. V. 849 sqq. Cf. 953. — 2. V. 898. — 3. VI, 273.
4. Voyez plus haut, p. 216 sq. Cf. t. I, p. 147.

Clytemnestre ait pu, ait dû être informée du sort d'Égisthe et se mette à l'abri d'un sort pareil, mais encore pour que ses enfants, à moitié vengés, aient eu le temps de prendre à son égard d'autres sentiments. Euripide, la loi de son dénoûment l'y obligeait, n'a suivi qu'à moitié l'indication de la nature. Quand on annonce à Oreste que sa mère approche, quand lui-même l'aperçoit, il se souvient qu'il est fils; il se révolte contre l'oracle impie d'Apollon, il en conteste la réalité; il renoncerait au parricide, si son implacable sœur n'était là, qui lui reproche d'oublier leur père, de désobéir aux dieux, de laisser voir un manque de cœur indigne d'un homme; si, avec une violence artificieuse qui nous la rend de plus en plus haïssable, elle ne l'engageait de nouveau dans les liens d'un crime qu'il déteste, et que pourtant il commettra; il le dit en entrant dans la sinistre chaumière où il va attendre, auprès du corps d'Égisthe, sa seconde victime. Cette scène, dans laquelle brille, après tant de nuages, un rayon de la vraie tragédie, nous offre, un peu aux dépens du caractère d'Oreste, une belle peinture de la faiblesse compatible avec les actes les plus forcenés.

Au milieu des hommages perfides que prodigue bassement à la reine de Mycènes un chœur peu digne des éloges donnés à la moralité de ce personnage par Horace[1], Clytemnestre arrive sur un char comme dans l'*Iphigénie en Aulide*[2], entourée d'un appareil qui met en action le contraste, plus d'une fois marqué dans les discours d'Électre, du faste de la mère avec la misère de la fille. La veuve d'Agamemnon est accompagnée de quelques-unes des captives que son époux lui a ramenées de Troie; elle les fait descendre avant elle, pour lui donner la main; mais, par une déférence ironique, suivie d'un amer sarcasme, Électre les prévient. N'est-elle pas plus qu'elles esclave? N'a-t-elle pas été conquise, avec la maison paternelle, par les meurtriers de son père? Ainsi recommence entre Clytemnestre et Électre la même dispute, ou plutôt, selon les habitudes du théâtre athénien, la même controverse, trop judiciaire, que nous avons vue chez Sophocle, mais ici bien hors de place, au point où l'action est parvenue, à deux pas de la porte fatale derrière laquelle est Oreste, le poignard à la main. La pensée du châtiment prochain qui attend cette femme, épouse si coupable, mais si malheureuse mère, nous fait trouver étrangement cruel le surcroît de supplice que lui inflige Électre, lorsque, après de dérisoires protestations de respect filial, elle se met à discuter une à une ses apologies les mêmes à peu près, comme aussi les réponses, que dans la scène de Sophocle; qu'elle prend plaisir à l'assassiner lentement de ses mortelles accusations, les mêlant, par un raffinement barbare, comme sa harangue au cadavre d'Égisthe, de peintures moqueuses, d'insultantes moralités. Notre pitié est encore accrue par la résignation douloureuse avec laquelle Clytemnestre accepte les outrages et la haine de sa fille, par la compassion et les regrets que lui cause la vue de sa misère. Rien de tout cela ne touche le cœur endurci d'Électre; mais nous en sommes touchés. Le poëte, qui déjà nous avait, si à contre-temps, inspiré de l'intérêt pour Égisthe, retombe dans la même faute, en nous intéressant à Clytemnestre. Comment n'être pas révolté de la ruse par laquelle Électre l'attire dans sa maison, sous le couteau de son frère? Mère pour la première fois, dit-elle, et, par son inexpérience, peu capable d'offrir le sacrifice prescrit à l'accouchée le dixième jour de la vie de son enfant, elle la prie de s'en acquitter à sa place. Comment supporter la féroce ironie des paroles dont elle la poursuit, même quand elle a franchi le seuil qu'elle ne repassera plus?

1. *Ad Pison.* 196 sqq. — 2. *Iph. Aul.* v. 600 sqq.

« Entrez dans ma pauvre maison, et, dans ses murs enfumés prenez garde de ternir l'éclat de vos vêtements. C'est là que vous offrirez aux dieux le sacrifice qu'ils attendent.... Va! la corbeille est prête et le couteau aiguisé. Il a frappé le taureau près de qui tu dois tomber toi-même. Suis dans les ténèbres de

l'enfer l'époux dans les bras duquel tu reposais à la clarté du jour. Ainsi s'acquitte envers toi ma reconnaissance; ainsi tu me payes le sang de mon père[1]! »

Les chants où le chœur exalte la rétribution vengeresse qui s'accomplit, et en rappelle énergiquement la cause, ne font qu'une diversion passagère à une impression que renouvellent, avec plus de force, les cris de Clytemnestre mourante, et bientôt la vue des deux parricides, qui viennent, couverts du sang maternel, attester, à la face du ciel, l'équité d'une action contre laquelle se soulève et réclame leur conscience, qui se sentent et se disent, avec effroi, devenus un objet d'horreur pour l'univers entier autant que pour eux-mêmes. Électre, et ce changement qu'on a trouvé trop brusque et trop complet[2], est peut-être conforme à la nature, se montre aussi emportée dans ses remords qu'elle l'était dans la poursuite de sa vengeance; mais elle ne touche pas comme Oreste, qui a voulu s'arrêter dans cette voie sanglante, et qu'elle y a précipité. Par une autre révolution, qui traduit, avec vérité, les affections changeantes de la foule, le chœur ne peut plus souffrir les instruments de l'abominable justice qu'il appelait tout à l'heure. C'est qu'un dialogue, qui passe en horreur les dénoûments d'Eschyle et de Sophocle, l'a fait assister, ainsi que nous, à une épouvantable scène.

ORESTE.

A quelle œuvre, ma sœur, as-tu forcé ton frère? Tu l'as vue, l'infortunée! quand je voulais la tuer, déchirer ses vêtements, me présenter sa mamelle! Hélas! elle traînait à terre ce corps d'où je suis sorti, et moi, la main dans ses cheveux....

ÉLECTRE.

Je l'ai vue; j'ai vu ta douleur aux cris lamentables de ta mère, de celle qui t'a enfanté.

ORESTE.

Elle criait, touchant de sa main mon visage : Mon fils, je t'en supplie;... elle se suspendait à mes joues.... je sentais le fer s'échapper de ma main.

1. V. 1133-1140. — 2. Brumoy, *Théâtre des Grecs;* la dame citée par Prévost, *ibid.*

LE CHŒUR.

Malheureuse! avez-vous pu soutenir la vue de votre mère égorgée, expirante?

ORESTE.

Moi, je me suis couvert les yeux de mon manteau, et mon glaive a cherché le sein maternel où il s'est enfoncé.

ÉLECTRE.

Et moi, je t'ai poussé au meurtre, ma main a touché le fer[1]....

O Euripide, arrêtez : où s'emporte votre Melpomène? au delà des bornes permises du pathétique et du terrible! Ne peut-on lui dire ce que dit le chœur à vos parricides : « Jetez un voile sur ce corps sanglant : cachez ces affreuses blessures[2]?...

La pièce, qui, par le défaut d'une direction une et forte, par la nature fortuite et invraisemblable d'incidents pour la plupart d'une excessive familiarité, par le mélange bizarre d'intentions disparates et d'intérêts contradictoires, par l'importance exagérée de quelques rôles subalternes et la dégradation arbitraire du caractère principal, a été, malgré ses beautés du détail, et quelquefois à cause d'elles, un tourment pour le spectateur, ne pouvait le laisser, en finissant, sur d'aussi tristes images. C'est pour les dissiper que, dans une de ces conclusions à machine qui sont les pendants de ses prologues, le poëte a fait descendre, près du corps de Clytemnestre, ses divins frères Castor et Pollux. Ils ont quitté les champs de l'air[3], d'où ils veillent au salut des mortels pieux, en danger de naufrage, pour venir rassurer, contre leurs remords, l'innocence d'Oreste et d'Électre, que l'oracle seul d'Apollon, interprète des volontés de Jupiter et du destin, a faits coupables. Oreste doit aller chercher à Athènes, sous le bouclier de Minerve[4], un asile contre les Furies prêtes à le poursuivre; il doit s'y faire absoudre par un jugement de l'aréopage, puis, en Arcadie, sur

1. V. 1196-1216. — 2. V. 1218 sq. — 3. V. 1338 sq. Cf. 1232.
4. V. 1248.

les bords de l'Alphée, dans une ville qui portera son nom, achever heureusement sa vie. Électre devenue l'épouse de Pylade le suivra en Phocide. Égisthe recevra la sépulture des Argiens, et Clytemnestre de Ménélas et d'Hélène, récemment arrivés d'Égypte, où le frère d'Agamemnon a retrouvé sa femme qui jamais n'a été à Troie. Les Dioscures savent le théâtre et donnent une place dans leur discours à l'argument de l'*Hélène* d'Euripide[1], comme aussi à l'analyse des *Euménides* d'Eschyle. On a trouvé, avec grande raison, que tous ces arrangements qui règlent à la satisfaction générale le sort de chacun, et où personne n'est oublié, pas même le cultivateur mycénien que Pylade doit emmener avec Électre et pourvoir convenablement, donnaient à cette tragédie, comme pour en compléter l'incohérence, un dénoûment de comédie.

Dans ce dénoûment, plus encore que dans le reste de la pièce, se trahit la prétention ordinaire à l'auteur de ne point paraître dupe des fables qu'il met en œuvre. Déjà les paysannes de Mycènes, racontant comment le festin d'Atrée a fait rebrousser chemin au soleil, s'étaient permis d'ajouter qu'elles doutaient un peu de la chose[2]; déjà Oreste avait osé soupçonner que l'oracle qui lui a ordonné un parricide, pouvait bien avoir été rendu par quelque démon trompeur, et non par Apollon lui-même[3]; maintenant, ce sont les Dioscures qui, avec tout le respect qu'ils doivent à leur supérieur dans la hiérarchie céleste, traitent son oracle d'insensé[4]; c'est le chœur qui se hasarde à leur demander comment ils n'ont pas, étant dieux, préservé leur sœur d'une fin si funeste[5], objection fort rai-

1. On a pu voir plus haut, page 339, note 1, quelle conséquence a cru pouvoir tirer de là, pour établir la date de l'*Électre* d'Euripide, l'auteur de l'*Euripides restitutus*, J. A. Hartung. Le même critique, et d'autres après lui (voyez, par exemple, la dissertation de M. E. Moncourt *De parte satyrica et comica in tragœdiis Euripidis*, 1851, p. 66), ont conclu des dernières paroles prêtées par le poëte aux Dioscures, v. 1336 sqq., que la date cherchée était postérieure au désastre de Sicile, dans la quatrième année de la XCI[e] olympiade.
2. V. 730 sq. — 3. V. 973.
4. V. 1236 sqq. — 5. V. 1289 sqq.

sonnable, dont ils seraient fort embarrassés, s'ils ne pouvaient se mettre à couvert derrière l'inexplicable nécessité. Il est clair qu'Euripide ne veut pas être accusé de prendre au sérieux l'absurdité consacrée de son sujet. C'est fort bien : mais il ne faut pas non plus qu'il compte trouver chez son public cette foi naïve nécessaire à l'illusion dramatique.

Ce n'est pas, au reste, il n'a garde, sur l'expression, contraire à l'art, de ce scepticisme, que s'arrête Euripide, mais sur les adieux du frère et de la sœur. Réunis après une si longue séparation, et pour un seul jour, si rempli d'amertume, il faut qu'ils se quittent; ils ne se verront plus; les voilà morts l'un pour l'autre[1]. A leurs regrets touchants, les dieux qui les séparent s'attendrissent eux-mêmes[2], et donnent aux spectateurs le signal de ces larmes que savait faire répandre le pathétique Euripide, et qui effaçaient toutes ses fautes.

Un sujet si profondément tragique ne pouvait manquer, avec et même avant tant d'autres de la scène grecque, de passer sur la scène latine. Voltaire rapporte[3], à propos, pour le prouver, le vers de Virgile :

Aut Agamemnonius scenis agitatus Orestes[4].

Le catalogue des pièces de Livius Andronicus, de Névius, d'Ennius, de Pacuvius, d'Attius, s'il nous était mieux connu, fournirait probablement de ce fait des preuves plus directes[5]. Cicéron parle d'une Électre de son frère Quintus[6] et d'une autre traduite de Sophocle par un poëte fort dur nommé Attilius[7], la même probablement que Suétone[8] attribue à un auteur du même nom[9] et,

1. V. 1299 sqq., 1312 sq. — 2. V, 1318 sqq.
2. *Dissertation*, etc., déjà citée.
4. *Æn.* IV, 471.
5. Daniel Heinsius, dans sa jeunesse, avait traduit en ïambiques latins, à la manière de ces vieux poëtes, la première scène de l'*Électre* de Sophocle. Il a depuis inséré ce pastiche du premier âge de la tragédie latine dans le XVIe chapitre de son traité *de tragœdiæ constitutione*.
6. *Ad Quint. fratr.*, III, 6. — 7. *De Fin.*, I, 2. — 8. *Cæs.* LXXXIV.
9. Casaubon a proposé de lire Attius, correction fort approuvée de

dont, selon lui, aux funérailles de César, on récita, aussi bien que de l'*Armorum judicium* de Pacuvius[1], des morceaux destinés à exciter les esprits contre les meurtriers du dictateur. Suétone raconte encore[2] que Néron chanta, sous le masque, entre autres rôles tragiques, le rôle d'Oreste; et dans un ouvrage assez récent[3], on a tiré de grands elfets du mélange des deux parricides, l'un représenté, l'autre commis par le prince histrion, meurtrier d'Agrippine. Quant à cet Oreste dont s'est moqué Juvénal[4], ouvrage prolixe, qui remplit la page et le revers, déborde sur la marge, et n'est point terminé, peut-être n'était-ce point une tragédie, peut-être même faut-il y voir une production imaginaire, de l'invention du satirique. Il serait curieux, mais il est malheureusement impossible de savoir si les poëtes de Rome se sont bornés à traduire quelqu'une des trois Électres grecques, celle de Sophocle par exemple, comme a fait au XVIe siècle[5], avec sa langue et sa versification si rudes, si grossières encore, le père de notre vieux poëte J. A. Baïf, Lazare Baïf; ou bien, si, avec cet éclectisme qui semble avoir été le dernier terme de leur génie dramatique, ils ont mêlé dans leurs imitations ces divers ouvrages, et ont fait de ce qu'ils en empruntaient, comme il est arrivé à quelques modernes, un emploi nouveau et original.

J'ai dit ailleurs[6], et mon sujet m'amène à le répéter, avec quelles différences générales, dont on peut déduire la plupart des différences de détail, a dû se reproduire, sur notre théâtre, cette antique aventure. La fatalité, devenue pour nous ce qu'elle était déjà pour le sceptique Euripide, seulement une fiction littéraire, ne suffisant plus à nous expliquer, ou du moins à nous faire accepter, sans autre explication, comme un acte d'obéissance aveu-

Weichert (*Poet. lat. reliq.*, p. 138 sqq.), qui ne veut voir dans Attilius qu'un poëte comique.

1. Voyez plus haut, p. 43 sq. — 2. *Ner.* XXI.

3. *Une Fête de Néron*, tragédie en cinq actes et en vers, par MM. Soumet et Belmontet, représentée en 1829.

4. *Sat.* I, 5 sq. — 5. En 1537. — 6. Voyez t. I, p. 336 sqq.

gle et nécessaire aux arrêts d'une mystérieuse justice, le parricide d'Oreste, ce parricide n'a plus été qu'involontaire et accidentel; il n'a plus été conçu, préparé, commis sciemment par les enfants de Clytemnestre, qui, la distinguant, dans leur haine et leurs projets de vengeance, de son complice, ont en retour obtenu d'elle des sentiments plus maternels. D'autre part, un nouveau genre d'intérêt, l'intérêt de curiosité, ayant dû animer même des tragédies imitées d'un théâtre qui ne l'avait guère connu, il a fallu que l'entreprise des vengeurs d'Agamemnon rencontrât plus d'obstacles de la part de ses meurtriers, et que par suite le rôle de ceux-ci reçût de plus grands et de nouveaux développements. A ces modifications, dont on peut s'applaudir, et dans lesquelles se résument toutes les beautés originales des Électres et des Orestes modernes, il faut en ajouter une moins heureuse, mais passagère, qu'introduisit à une certaine époque, dans un si austère sujet, la galanterie de nos mœurs et de notre scène. La Troade de Pradon, sur laquelle j'aurai plus tard occasion de revenir[1] peut faire juger de ce qu'était, à cet égard, une Électre donnée par lui en 1767, avec un succès qui n'en permit pas l'impression[2].

C'est en 1708, quand la tragédie française était le plus affadie par les faibles imitateurs de Racine, que Crébillon donna son Électre. Cela explique comment le poëte, dont le génie inculte et vigoureux devait ranimer chez nous l'art tragique, eut l'idée que n'avait pas eue Sophocle, il en triomphe bien plaisamment dans sa préface, de rendre son héroïne plus à plaindre en lui supposant, à elle toujours obsédée par le fantôme sanglant d'un père, une passion amoureuse; et pour qui? pour le fils d'Égisthe, de son côté épris d'elle. Par un second effort d'imagination, il donna à ce fils d'Égisthe une sœur pour qu'elle aimât Oreste et en fût aimée, et qu'ainsi les enfants d'Agamem-

1. Voyez liv. IV, ch. XII.

2. Voyez l'*Histoire du théâtre français* des frères Parfait, t. XII, p. 72. Parmi d'autres pièces du même auteur qui ont eu le même sort, on cite une *Antigone*.

non se trouvassent engagés à la fois dans les intérêts d'un amour contraire à leur devoir. A cette conception dramatique, digne de Pradon, Crébillon ajouta un roman qu'on peut rapporter à l'influence des ouvrages de La Calprenède, qu'il prisait fort et lisait assidûment. Oreste soustrait encore enfant, aux assassins par un fidèle sujet, Palamède, avait été élevé par lui sous le nom de Tydée, son propre fils, tandis que celui-ci croissait sous le nom dangereux d'Oreste; le temps venu, tous trois étant en route pour aller venger Agamemnon, ils avaient été séparés par un naufrage, et le faux Tydée, jeté seul sur les côtes d'Épidaure, et recueilli par le fils d'Égisthe, cet usurpateur chassé de ses États, étant alors réfugié dans cette ville avec sa famille. Ennemi-né du père, Tydée avait cependant été entraîné, par reconnaissance pour le fils, et aussi par amour pour la fille, à le défendre; il l'avait, malgré les rois conjurés de Corinthe et d'Athènes, rétabli sur son trône; appui et idole d'une cour où on ne le connaissait pas même de nom, il s'y trouvait en position de devenir le gendre du roi, s'il pouvait le vouloir, lui, fils de Palamède, comme il le croyait, et comme il ne tarderait pas à l'apprendre, fils d'Agamemnon. Voilà les belles choses qui se découvrent par degrés dans deux actes mal construits, mal écrits, remplis d'intolérables fadeurs, et où ne manque, par opposition, aucun des lieux communs ambitieux, indispensables éléments des compositions de Crébillon; par exemple, une tempête, en vers boursouflés, d'une étrange physique et d'une géographie plus étrange, car on y voit Tydée, naufragé près de Délos, aborder à cinquante lieues de là sur le rivage d'Épidaure; un rêve qu'une bizarrerie, une incohérence sans art, mettent si fort au-dessous de ces belles et vraies visions d'Eschyle et de Sophocle, que leur préfère judicieusement Prévost[1], y trouvant ce qui manque à celle de Crébillon, « l'obscurité d'un oracle et la lugubre clarté d'un songe. »

Les sinistres avertissements envoyés par les dieux à

1. *Théâtre des Grecs*

Clytemnestre, les efforts de la politique d'Égisthe pour se consolider par le double mariage de son fils avec Électre, de sa fille avec le guerrier inconnu, voilà tout ce qui rappelle le sujet dans les deux premiers actes. Le poëte n'y parle qu'une fois le langage qu'un tel sujet appelait; c'est quand Électre, traitée par sa mère d'esclave d'Égisthe, réclame contre cet outrage imprévu, avec indignation, mais non sans un mélange, neuf alors et touchant, d'affection filiale[1].

Au troisième acte, et à la cinquième scène seulement, arrive Palamède, sauvé des eaux. La Harpe nous apprend qu'à la représentation son entrée était saluée par un murmure général de satisfaction. C'est qu'avec elle commence, en effet, la tragédie. Palamède rend à Oreste son nom, et le rappelle éloquemment, avec sa sœur, aux sentiments qui devraient seuls les occuper, et dont les ont trop distraits, ainsi que nous, leurs ridicules amours. Ce rôle, plus du reste en mouvements oratoires qu'en action, est la beauté principale de l'ouvrage; c'est aussi un de ses défauts : car, tout le monde en a fait la remarque, il n'est pas convenable que le gouverneur, le παιδαγωγός de Sophocle et d'Euripide, agrandi, idéalisé dans le romanesque Palamède, détourne vers lui l'attention, l'intérêt qui devraient se porter, et sans partage, sur les enfants d'Agamemnon.

Crébillon a eu le droit, dont il n'eût pas dû abuser, de se vanter qu'il ne devait rien aux Grecs. S'il leur a emprunté l'idée des offrandes déposées par Oreste sur le tombeau de son père, il y a ingénieusement et tragiquement ajouté une épée, menace muette de vengeance. Pour ces scènes, présentes à toutes les mémoires et dont il suffit d'indiquer le sujet, celle où Palamède révèle à Tydée qu'il est Oreste[2]; celle où Oreste, qui veut se cacher à Électre, se laisse enlever par elle son secret[3]; celles enfin où le fils de Clytemnestre apprend quel égarement

1. Acte I, sc. 4.
2. Acte III, sc. 5. — 3. Acte IV, sc. 2.

fatal l'a rendu parricide, où, il s'entend maudire par sa mère expirante, où, dans l'excès de son malheur, sa raison se trouble et s'égare[1], ces scènes véritablement belles sont en même temps originales; elles appartiennent presque complétement à l'auteur; elles ont soutenu, maintenu un ouvrage aux trois quarts ridicule; elles l'ont fait prévaloir, au bout de quarante-deux ans, sur une production qui lui est à tant d'égards supérieure, l'Oreste de Voltaire[2].

Dans l'intervalle avait paru l'Électre de Longepierre, composée dès 1700[3], et jouée seulement en 1719. Cette tragédie, sans épisode d'amour, se rapprochait de la simplicité grecque, plus qu'il n'était d'usage alors. Mais la bonne intention de l'auteur, trahie par la faiblesse de son talent dramatique, et l'impuissance d'un style tantôt ampoulé, tantôt plat, ne put lui être comptée. Son ouvrage, abandonné même des partisans déclarés de l'antiquité, ne servit, selon Voltaire[4], à qui pourtant, non plus qu'à Crébillon, il ne fut pas inutile, qui y prit plus d'un vers et plus d'un incident, qu'à compromettre, en la défendant mal, une bonne cause.

Voltaire la défendit mieux, et avec un zèle qui prenait sa source non-seulement dans le sentiment plus vif, auquel l'âge l'avait ramené, des simples et pures beautés de la tragédie grecque, mais dans le désir malin d'en éclairer, pour ainsi dire, le fade et vulgaire roman qui déshonore dans l'œuvre de Crébillon un des plus beaux sujets du théâtre antique. Malheureusement, si longtemps après son Œdipe, Voltaire se retrouva en présence du même public, à peu près, pour qui il l'avait gâté par l'introduction des réminiscences amoureuses de Jocaste et de Philoctète : son Oreste, exempt d'un tel alliage, fut

1. Acte V, sc. 7, 8, 9.
2. Représenté en 1750. C'est en cette même année que Larcher donna une très-faible traduction de l'*Électre* d'Euripide.
3. Voyez Voltaire, *Dissertation*, etc., déjà citée. On lit dans l'*Histoire du théâtre français* qu'en 1702, Monseigneur et Mme la princesse de Conti firent représenter trois fois la pièce sur le théâtre de l'hôtel de Conti à Versailles.
4. Épître dédicatoire d'*Oreste* à la duchesse du Maine.

accueilli froidement de ces spectateurs auxquels il criait de sa loge, pour les réchauffer : « Applaudissez, Athéniens, c'est du Sophocle. »

C'était du Sophocle, en effet, approprié par une imitation intelligente au caractère de notre théâtre, plus varié, plus animé que celui des Grecs, où tout doit tendre davantage à compliquer, à précipiter l'action. Ainsi, la scène où Chrysothémis apprend à sa sœur ce qu'elle a vu sur le tombeau d'Agamemnon avait été reproduite, et avec bonheur, mais autrement placée ; de manière qu'il n'en résultât pas seulement un contraste intéressant entre les espérances d'une des deux sœurs et les désolantes convictions de l'autre, mais qu'une égale confiance les portât à s'enquérir de la vérité. Ainsi l'urne supposée d'Oreste était encore apportée, par Oreste lui-même à Égisthe ; mais ce n'était plus une urne vaine; elle contenait les cendres du fils d'Égisthe, chargé par son père de faire périr le fils d'Agamemnon, et que celui-ci avait prévenu : reçue par Électre d'un homme qui s'avouait le meurtrier de son frère, vue par Égisthe entre les mains d'une sœur au désespoir, elle devenait pour l'un et pour l'autre un témoignage plus irrécusable de l'événement qu'on annonçait, de même que par les soupçons auxquels était ensuite amené le tyran sur ce qu'elle renfermait réellement, elle contribuait à placer Oreste dans une situation des plus critiques. Ainsi, enfin, la reconnaissance, que, du reste, des raffinements romanesques malheureusement renouvelés de Longepierre, avaient gâtée, servait maintenant à accroître les périls d'Oreste par les clartés nouvelles que donnaient à son ennemi les mouvements irréfléchis et souvent imprudents de la tendresse d'Électre. Pour la première fois, depuis qu'on faisait des pièces sur le vieux sujet de Sophocle, Oreste rencontrait sur son chemin de graves obstacles, courait des risques sérieux : il ne s'agissait plus de savoir seulement de quelle manière il accomplirait sa vengeance, mais s'il pourrait l'accomplir, bien plus s'il ne succomberait pas lui-même dans sa lutte désespérée contre la fortune prospère, jusqu'au bout, du

meurtrier de son père. De là, la refonte presque complète d'une tragédie pourtant imitée, des situations plus nombreuses, plus diverses, plus complexes, de plus grandes alternatives d'espérance et de crainte, et ce qui était la condition de ce nouveau genre d'intérêt, ce qui est devenu la beauté originale de l'ouvrage, le développement sans modèle de deux rôles jusque-là secondaires, ceux d'Égisthe et de Clytemnestre.

Quelques indications des poëtes grecs et plus particulièrement d'Euripide, ce qui était naturel, Euripide étant venu le dernier et s'étant appliqué à renouveler les sujets et l'art lui-même, l'avaient mis sur la voie; il en est convenu, ou plutôt, pour lui rendre complète justice, il s'en est vanté[1]. Égisthe, chez Euripide[2], met à prix la tête d'Oreste; il fait plus chez Voltaire : il envoie son fils, naturellement associé à sa haine, puisqu'il doit hériter du fruit de son crime, avec la mission de chercher Oreste et de s'en défaire. Quand il sait que son fils a péri, il devine aussitôt que ses meutriers sont ceux-là mêmes qui se donnent pour les meurtriers d'Oreste; convaincu par les efforts qu'on fait pour les sauver, qu'Oreste est en sa puissance, il le fait, sans pitié, conduire à la mort avec son ami et ses complices. Une révolution s'opère, un peu arbitraire peut-être, mais qui s'explique par l'amour du peuple d'Argos pour le sang de ses rois, par sa haine contre un usurpateur et un tyran, sur la vraisemblance de laquelle nous étourdit d'ailleurs la vivacité, la chaleur d'un récit imité, avec supériorité, de celui d'Euripide[3]. A la nouvelle de cette révolution, qui lui enlève ses victimes et menace sa puissance, il court lui-même faire tête à l'Orage. Cet Egisthe est tout ce qu'il doit être, prévoyant, soupçonneux, implacable, résolu; il n'a pas, il ne pouvait avoir les qualités qui concilient à un personnage la sympathie des spectateurs; mais il n'est pas non plus réduit à cette nullité qui l'en ferait mépriser. Quant

1. Épître dédicatoire d'*Oreste*, déjà citée. — 2. V. 32 sqq.
3. V. 838 sqq.

à Clytemnestre, on l'a vu par les analyses qui ont précédé, ce n'est pas sans trouble que Sophocle lui fait recevoir la nouvelle de la mort de son fils[1]. Chez Euripide[2], elle tente quelque chose pour regagner le cœur de sa fille, elle va jusqu'à avouer que ce qu'elle a fait ne l'a pas rendue aussi heureuse qu'on pense. Dans ses traits, sur lesquels les deux poëtes grecs ne pouvaient insister davantage, sans ôter toute vraisemblance à un parricide qui, chez eux, devait forcément rester un acte volontaire, dans ces simples traits, Voltaire a aperçu, avec le coup d'œil du grand poëte dramatique, ce qu'il a si bien peint, et qu'on ne peut mieux définir qu'avec ses propres expressions, le caractère de « cette femme criminelle envers son époux, et qui se laisse attendrir par ses enfants, qui reçoit la pitié dans son cœur altier et farouche, qui s'irrite, qui reprend la dureté de son caractère quand on lui fait des reproches trop violents, et qui s'apaise ensuite par les soumissions et par les larmes[3]. » L'art a sa logique, qui, d'une conception heureuse, en tire d'autres de même sorte. Une Clytemnestre nouvelle a produit une Électre nouvelle aussi, dont le ressentiment peut être amolli par des témoignages de regret et d'affection, dont les emportements font place par instants aux plus vives effusions de l'amour et de la confiance. Voilà par quel chemin, presque nécessaire, le poëte est arrivé à son chef-d'œuvre en cette pièce, à la scène vraiment admirable où Électre ose confier, et, à force de passion et d'éloquence, fait accepter à l'épouse dévouée d'Égisthe, la défense d'Oreste, reconnu et menacé; cette autre, où Clytemnestre, par son énergique intervention, portée jusqu'à la menace, passe l'attente de sa fille[4]. Remarquons-le, comme un exemple frappant du rapport étroit qui lie la pensée et l'expression. Ces scènes, le rôle de Clytemnestre tout entier, la partie du

1. V. 766 sq.
2. V. 1096 sq.
3. Épître dédicatoire d'*Oreste*, déjà citée.
4. Acte IV, sc. 8; acte 5, sc. 3.

rôle d'Électre qui appartient le plus à Voltaire, sont ce qu'il y a, incomparablement, de mieux écrit dans cet ouvrage d'un style quelquefois négligé.

Il ne se pouvait pas qu'Oreste n'eût lui-même sa part du changement inévitablement apporté au caractère d'Électre. Les touchantes hésitations de ce personnage chez Euripide ont encore servi de point de départ, chez Voltaire, à cette scène où Clytemnestre parlant devant lui des projets qu'un fils a, dit-elle, formés contre sa vie, il proteste avec chaleur contre cette imputation, au risque de se découvrir à Égisthe, dont il est écouté, et que menacent obscurément ses équivoques paroles. Voltaire, qui le met, par deux fois, en présence de Clytemnestre, a rendu avec art le tumulte des sentiments opposés qu'elle lui inspire; il a su remplir tous ses discours comme d'un mystérieux pressentiment du parricide auquel il est dévoué. Il est fâcheux que cet Oreste agisse peu. Pylade, à qui les anciens, par de bonnes raisons peut-être, dans l'intérêt bien entendu du personnage principal, avaient retiré la parole, parle trop souvent à sa place, pour le tirer d'embarras. Le vieux Pammène, toujours occupé ou de tromper Égisthe, ou de prévenir les indiscrétions d'Électre et de sa sœur, toujours en courses pour rassembler, on ne sait trop comment, ses amis invisibles, prépare seul la révolution qui le fait vaincre. Pour lui, pendant ce temps, il se promène, du temple habité par Pammène au tombeau d'Agamemnon, s'abandonnant à des rêveries sur sa destinée, éloquentes sans doute, mais qui le font paraître un peu passif, qui répandent de la langueur dans la pièce. Ajoutez que cette négligence d'exécution, dont nous parlions tout à l'heure, son rôle y participe trop, et dans des parties qui demandaient beaucoup de force et d'éclat, le morceau final par exemple, froides fureurs, où le poëte eût dû lutter moins mollement contre un des plus vigoureux passages de l'Électre de Crébillon.

Voltaire, qui avait une conception si vive, une exécution si facile, ne possédait pas, au même degré, la patience qui perfectionne. Certaines tirades, certaines scènes

de son Oreste, dont son esprit s'est plus préoccupé, sont vraiment achevées: mais les intervalles ne lui ont offert qu'une tâche ennuyeuse, où sa fatigue se trahit par des touches trop expéditives, trop abandonnées. Cela est malheureusement sensible dans ses deux derniers actes, et nuit à l'effet de ce dénoûment[1], où il a si ingénieusement corrigé Sophocle, supposant que, quand Électre crie à son frère d'achever, c'est d'Égisthe qu'elle parle et non pas de sa mère; qu'elle demande, sans s'en douter, le parricide. Et ce n'est pas seulement dans l'expression, mais dans le détail de l'ordonnance, qu'il est arrivé à Voltaire de se négliger ainsi. Ses caractères étaient bien conçus, ses situations principales bien posées; mais l'œuvre entière, dont les pièces ont été rapportées quelquefois au hasard, manque de liaison. Il règne dans la succession des incidents, dans les démarches des personnages, je ne sais quoi d'arbitraire, de fortuit, de décousu qui diffère tout à fait de l'allure, bien simple, il est vrai, mais parfaitement naturelle et vraisemblable, sauf exceptions, de la tragédie grecque.

Autre différence, peut-être inévitable dans l'ouvrage d'un moderne traitant un sujet antique: les mœurs y manquent de cette vérité, précisément, que Voltaire avait prétendu leur conserver, et qu'y a vue partout La Harpe, comme il le dit et le répète dans sa judicieuse mais trop partiale analyse. Le lieu de la scène d'abord où le poëte a rassemblé, près d'un rivage désert, un palais autrefois bâti par Agamemnon, le tombeau de ce prince, et de plus un temple, il ne dit pas de quel dieu; le séjour d'Iphise, loin des siens, dans cette solitude; l'occasion qui y amène à point nommé, pour s'y rencontrer avec Oreste et ses amis, ses partisans, Égisthe, Clytemnestre, et à leur suite Électre (cette occasion vraiment étrange, c'est l'anniversaire d'un crime abominable célébré, à la face de tous, par ses auteurs, dans le lieu où il a été commis, avec un excès d'impudence impie, dont l'histoire d'au-

1. Acte V, sc. 8.

cun scélérat ne pouvait offrir d'exemple, La Harpe en est convenu, et qui n'est point du tout la même chose, n'en déplaise à Voltaire, que ces réjouissances privées, renfermées dans le secret du palais de Mycènes, dont a parlé Sophocle[1]); continuons: les fers, non pas métaphoriques, mais réels qui chargent les bras d'Électre; le don que fait d'elle Égisthe à celui qu'il croit l'assassin d'Oreste: toutes ces inventions sentent le caprice, la fantaisie et ne se recommandent certainement pas par la fidélité de couleur locale dont on a loué la pièce. Le même caractère se remarque, et plus encore, dans les idées religieuses, idées mi-parties de providence et de fatalité, qui la dominent et nous y montrent des dieux justes, sages et bons conduisant, malgré lui, un mortel au parricide. Par une méprise renouvelée de son Œdipe, de sa Sémiramis, Voltaire a remplacé cette puissance mystérieuse, inexplicable, à laquelle les Grecs ne demandaient pas compte de ses décrets, souvent atroces, par des dieux plus accessibles à la raison humaine, plus responsables auprès d'elle de ce qu'ils commandent, et qu'elle ne peut consentir à croire capables de commandements contraires à la nature. Voltaire se faisait à cet égard une singulière illusion. La *divinité* lui paraissait *plus ménagée*[2] dans sa tragédie que dans celles des anciens. L'oracle, disait-il, avait défendu à Oreste, avec menace du châtiment le plus terrible s'il désobéissait, de se découvrir à sa sœur; Oreste, par tendresse, il est vrai, a livré son secret; il est coupable, il doit être puni. Mais comment l'est-il? par un parricide. Franchement, en admettant la défense, assez arbitrairement imaginée par le poëte, peut-on admettre de même l'effroyable sanction qu'il lui a plu d'y attacher? C'est pourtant de cette combinaison, j'ose dire déraisonnable, dans laquelle il n'est pas possible au spectateur d'entrer, que résulte, Voltaire s'en applaudit, le nœud qui produit le dénoûment de sa tragédie. Rien à mon sens n'a plus

1. V. 273 sqq. — 2. *Dissertation*, etc., déjà citée.

contribué à glacer un ouvrage qui abonde en beautés dramatiques, et, après un succès équivoque et de rares reprises, à le bannir de la scène, à le reléguer parmi les chefs-d'œuvre émérites.

La place restée vacante[1] fut prise, dès le temps de Voltaire, par un ouvrage sans art, en ce qui concerne la conduite, les mœurs, les caractères, mais d'un coloris vigoureux, bien qu'un peu vulgaire, d'une expression énergique, quelquefois avec barbarie, où se rencontrent quelques scènes véritablement frappantes, aimées des acteurs qu'elles font valoir, et du public qu'elles remuent. Je veux parler de cette tragédie, qui fut en 1769 le brillant coup d'essai de Ducis, et dont le héros n'offre guère, sous le costume nouveau d'Hamlet, qu'un composé d'Oreste et de Ninias, qu'un personnage procédant, comme quelques-uns de ceux qui l'entourent, plus de Voltaire encore que de Shakespeare. Le poëte anglais ce-

1. En 1761, le comte de Lauraguais lisait à ses amis et voulait porter sur la scène française, récemment débarrassée par sa munificence des banquettes qui l'encombraient, des spectateurs qui la troublaient, une *Clytemnestre* dont il avait fort bonne opinion. Voltaire lui avait assuré poliment qu'elle valait bien mieux que son *Oreste*, et il ne contredisait pas Voltaire, comme en témoigne ce piquant dialogue : « Eh bien ! que dites-vous de ma *Clytemnestre?* — qu'il y a de beaux vers. — Voltaire m'a écrit que son *Oreste* n'était qu'une froide déclamation, une plate machine en comparaison. — Il vous a écrit cela? — Dix fois au lieu d'une. — Oh ! je vous proteste que le perfide n'en croit pas un mot. — Eh bien ! il a tort. » Diderot, qui raconte cette petite scène, trouvait dans la *Clytemnestre* de beaux vers, qu'il était tenté d'attribuer, il est vrai, au secrétaire du noble auteur. (Voyez les lettres de Voltaire des 1er avril, 8 juillet et 3 octobre 1761 au comte d'Argental, les lettres de Diderot, des 17 et 22 septembre 1761, à Mlle Voland ; les *Mémoires* de Bachaumont, 11 février 1762.) La *Clytemnestre* du comte de Lauraguais ne fut point représentée, et l'auteur la fit connaître au public, dès 1761, par la voie de l'impression. On lui sut gré de ses efforts pour ramener le sujet à la simplicité antique. En 1781 parut sa *Jocaste* qui reçut un moins indulgent accueil. La prétention de refaire, trois ans après la mort de Voltaire, un de ses plus beaux ouvrages, la vivacité avec laquelle étaient relevées, dans une dissertation préliminaire, ses critiques, bien tranchantes elles-mêmes, il est vrai du chef-d'œuvre de Sophocle, furent jugées sévèrement. Une épigramme en fit justice : ce qu'il y a de plus clair, dirent les plaisants, dans la tragédie de *Jocaste*, quelque peu embarrassée et obscure, apparemment, c'est l'énigme du Sphinx.

pendant, dont l'auteur s'était confusément inspiré plus qu'il ne l'avait compris et imité, lui avait fourni une situation par laquelle était changée la face de son vieux sujet, celle d'un fils qui soupçonne le crime de sa mère, et en poursuit avec anxiété et désespoir la découverte.

Le souvenir de Voltaire paraît aussi, et paraît trop, dans une Électre commencée, on ne sait pas précisément à quelle époque, par un autre poëte de la même école tragique, M. J. Chénier, et dont les deux premiers actes se trouvent dans ses œuvres posthumes, à la suite de son Œdipe Roi, de son Œdipe à Colone, également imités de Sophocle. J'ai parlé des deux premiers ouvrages[1]; cela me dispense de m'étendre sur le troisième dont on a pu lire plus haut quelques beaux vers[2]. C'est toujours la même manière, trop libre pour une imitation, pas assez pour une pièce originale, tirant de deux modèles tronqués, de la tragédie grecque, moins sa simplicité, sa naïveté, de la tragédie française, moins son intrigue, son mouvement, une production équivoque et bâtarde que ne reconnaît aucun théâtre.

Je dois revenir un peu en arrière pour mentionner deux Électres, représentées avec peu de succès en 1782 et 1783[3]. L'une n'était qu'un livret d'opéra, sans invention et sans style, où Guillard, dépeçant, selon l'expression de La Harpe, les tragédies de Sophocle et de Voltaire, avait préparé une assez triste et assez froide matière à la musique criarde de Lemoine. Dans l'autre, Rochefort avait voulu substituer sur la scène française à l'Électre de Crébillon, à l'Oreste de Voltaire, une reproduction plus fidèle de la pièce grecque. Il compromit, ainsi qu'avait fait Longepierre, la gloire de son modèle, par quelques inventions peu heureuses, comme lorsqu'au dénoûment il montra Clytemnestre, forçant elle-même

1. Voyez plus haut, p. 200, sq., 215, 218, 221, 224, 226, 234, 235, 241, 246.
2. Voyez plus haut, p. 192, 308 sq.
3. Voyez les *Correspondances* de la Harpe et de Grimm.

Oreste au parricide, et dirigeant sa main. Il fit plus de tort à Sophocle en l'imitant, en le traduisant comme il avait traduit, dans ses versions en vers de l'Iliade et de l'Odyssée, comme il avait imité, dans sa tragédie d'Ulysse, le divin Homère, d'un style sec et pâle, sans force, sans chaleur, sans poésie. Son ouvrage, représenté à la cour avec des chœurs de Gossec, ennuya tellement, qu'on crut prudent de n'en point risquer à la ville une autre représentation. Pendant ces mêmes années 1782, 1783, qui voyaient accueillir si froidement, sur deux de nos théâtres, l'un des plus tragiques sujets que nous ait légués l'antiquité, Alfieri, achevant à la fois et commençant d'imprimer ses quatorze premières tragédies [1], lui préparait une éclatante revanche.

Il n'y a rien d'usé, d'épuisé pour le talent : Alfieri nous l'a bien fait voir, quand il nous a rendu, marquées d'une empreinte nouvelle, ces mêmes situations, déjà plus d'une fois renouvelées depuis les Grecs par l'art de nos poëtes. Qu'est-ce, pour le fond des choses, que son Oreste? C'est, avec un autre arrangement, à peu de chose près, la tragédie de Crébillon et de Voltaire ; mais la forme lui appartient, et elle a paru assez originale pour provoquer à l'imitation, chose singulière ! notre théâtre même qu'il avait imité. Cette forme n'est pourtant pas irréprochable : il s'en faut bien. On y retrouve tout ce que nous avons déjà eu occasion de reprendre dans d'autres compositions dramatiques d'Alfieri : cette action régulière, mais pauvre, au progrès continuel, mais lent ; cette scène dépeuplée, que l'absence, non pas seulement de nos oiseux confidents, mais de tout personnage secondaire, livre à l'apparition monotone et invraisemblable d'acteurs toujours les mêmes, et aux langueurs du monologue ; ces mœurs ou nulles, ou vagues, qui placent la fable dans une sorte de région et d'époque abstraites comme elle ; ces caractères tout d'une pièce, qui résultent de l'exagération d'un seul sentiment, ou de l'opposition forcée de

1. Voyez les *Mémoires* d'Alfieri, IVe époque, ch. IX et X.

deux sentiments contraires; ce dialogue d'un grand effet, on ne peut le nier, mais qui ne paraît pas emporté par le mouvement naturel et involontaire de la passion, dont une main habile tient trop visiblement les rênes. Malgré ces défauts, qui ne pouvaient manquer à l'Oreste, puisqu'ils sont comme la condition du talent de son auteur, cette tragédie n'en est pas moins un ouvrage éminent, et, si j'y insiste, c'est qu'il est de mon sujet de faire remarquer qu'ils sont précisément l'inverse de la manière des Grecs.

Le premier acte d'Alfieri nous introduit dans le palais d'Argos, nous fait connaître dans quelle situation sont, avant le retour d'Oreste, les uns envers les autres, Égisthe, Clytemnestre, Électre, les desseins sanguinaires d'Egisthe contre le fils d'Agamemnon, les remords, les alarmes de Clytemnestre, et, ce qui est une des plus saillantes nouveautés de la pièce, la discorde qui trouble le ménage adultère, avec la sinistre joie qu'en ressent Électre. Au second acte, Oreste arrive, se concerte avec Pylade, et rencontré par sa sœur, se laisse reconnaître d'elle. Au troisième, les deux amis annoncent à la reine, en l'absence d'Egisthe, la fausse nouvelle de la mort d'Oreste. Au quatrième, ils sont interrogés par Égisthe lui-même, qui bientôt les soupçonne de mensonge, et plus tard, convaincu qu'il a entre les mains ses plus grands ennemis, les envoie à la mort. Au cinquième, enfin, une révolution subite les a délivrés, ils sont maîtres de la ville et du palais ; Oreste immole Égisthe, qui cherche à fuir, et, sans le vouloir, sans le savoir, sa mère, qui a voulu le défendre. Voilà toute la pièce : cela est simple comme une tragédie grecque, mais l'est autrement. Dans une tragédie grecque, sans doute, il y a peu d'événements ; seulement ils donnent lieu à une grande variété de situations, à un riche développement des sentiments du cœur, presque toujours à des peintures épisodiques qui, sans faire perdre le sujet de vue, en délassent cependant. Ce sujet, Alfieri ne permet pas qu'on en détourne un seul instant ses regards, et, de peur de distraction, il

en retranche tout ce qui ne lui est pas essentiel. Adieu ces charmants détours, par lesquels la muse grecque nous menait au terme le plus rapproché ; Alfieri a découvert une route plus directe, mais qui n'en paraît pas plus courte, car elle est aride et nue, les étapes y sont comptées et on y séjourne longtemps. Quelques personnages, aux passions et au langage invariables, font avancer l'action, dans chaque acte, d'un seul pas et point davantage. Ils sont réduits au moindre nombre possible, et se meuvent comme dans un désert. Électre n'a plus sa sœur, personnage supprimé comme inutile; Oreste a perdu son vieux gouverneur, personnage inutile encore ; on raconte en quelques vers, dénués de toute circonstance précise, la mort d'Oreste ; on la raconte sans montrer son urne, dont, à la rigueur, le récit pouvait se passer ; cette urne pourtant si féconde jusque-là en effets pathétiques ! Du reste, rien qui avertisse l'imagination, sinon quelques mots insignifiants, que nous sommes à Argos, dans l'antique Grèce, au temps de son héroïque barbarie et de ce sombre culte de la fatalité, invoquée, pour mémoire, à la fin de la pièce, par ces seuls mots : « Oh ! dure et inévitable loi d'un horrible destin ! »

Comment le mouvement, la variété, la vie seraient-ils dans la pièce, n'étant pas dans les caractères qui surtout devaient les produire ? Ces caractères n'offrent que des conceptions de l'esprit, sans mesure et sans vérité. Il est curieux et instructif de les comparer avec ceux de la tragédie de Voltaire, qu'ils répètent en les outrant, en les faussant. Égisthe, chez Voltaire, n'a nul scrupule de se maintenir sur le trône, où le crime l'a placé, par des crimes nouveaux; mais il ne va pas au delà de ce que lui semblent exiger les nécessités de sa position : chez Alfieri, il fait le mal avec passion, avec ivresse, pour le mal même; il étale, avec une vanité complaisante, sa méchanceté. Le poëte a bien peint son insolence, soit qu'il laisse voir à sa complice, dont l'affection n'en est point découragée, son mépris et son aversion; soit qu'il insulte à l'impuissance d'Oreste, le croyant mort. Mais cette in-

solence se dément, au dernier moment, par un excès de lâcheté peu vraisemblable. L'Égisthe de Voltaire courait au-devant de ses ennemis, et celui de Sophocle, tombé entre leurs mains, affectait de les braver. Celui d'Alfieri se cache, et, quand il est pris, il pleure. « Il pleurait, le lâche, dit Oreste, en racontant cette scène.... O mon père, un homme qui n'osait mourir t'a tué [1]. » Le mot est beau, mais il est acheté par une supposition gratuite. Les scélérats peuvent au fond, sous leur criminelle audace, cacher de la lâcheté ; mais Sophocle l'avait bien senti, ils ont l'amour-propre de n'en point convenir.

Je ne puis approuver davantage ce qu'a fait Alfieri du caractère de Clytemnestre, si bien conçu, d'après les anciens, si bien composé par Voltaire. Au lieu du mélancolique regret que laissaient à l'épouse coupable ses illusions détruites, mais dont, par fierté, elle retenait à moitié l'aveu, c'est un remords humble et plaintif, qui s'avoue à tous et que tous repoussent, même les spectateurs, n'y retrouvant rien de cette terrible fille de Tyndare qui leur est connue. Au lieu de ce reste d'affection maternelle que réveillaient, dans un cœur dénaturé par l'adultère et l'assassinat, la nouvelle imprévue de la mort d'un fils et l'aspect de son danger, ce sont des effusions de tendresse si vives qu'elles pourraient convenir à la plus vertueuse des épouses et des mères, et que, chez Sophocle, Électre ne pleure pas autrement son frère bien aimé [2]. Alfieri a beau faire dire à sa Clytemnestre : « Pour avoir tué ton père, en suis je moins ta mère ? » Oui, certes, elle l'est moins. Entre elle et ses enfants il y a sa haine pour leur père, leur juste ressentiment, la crainte de la vengeance parricide dont on l'a menacée. Que néanmoins la voix du sang lui parle encore, on le conçoit, on l'approuve, on en est touché, pourvu que ce ne soit pas comme à toute autre mère. Voltaire, qui avait mesuré avec tant de justesse le degré de la réaction morale opérée par le temps

1. Acte V, sc. 12.
2. Acte III, sc. 4.

dans les sentiments de la veuve d'Agamemnon, l'avait montrée, avec la même vérité discrète, redevenant, au moment du triomphe d'Oreste, la femme et l'amante d'Égisthe. Ainsi fait, à son exemple, Alfieri, mais toujours en passant les bornes : il rend à sa Clytemnestre, et tout à coup, toutes ses anciennes fureurs ; elle dit à Égisthe : « Non, je ne suis plus mère quand tu es en danger, et contre mon propre sang je redeviens cruelle [1] ; » elle dit à Électre : « Vous n'êtes plus mes enfants, vous êtes des traîtres, je vous abhorre [2]. » Cela est trop heurté pour paraître naturel ; on y sent l'arrangement, la combinaison, le jeu d'une sorte de bascule dramatique. On le sent de même dans les alternatives peu ménagées dont se compose le rôle d'Électre, tantôt dure, jusqu'à la cruauté, pour sa mère repentante et humiliée ; tantôt veillant sur elle avec une sollicitude toute filiale. La vérité eût demandé une expression de deux parts plus mesurée, mais qui n'était pas dans le génie d'Alfieri, lequel portait tout à l'extrême.

A cela tient le vice capital de ses ouvrages, la monotonie, mais aussi leur premier mérite, les beaux traits de dialogue qui jaillissent avec éclat du choc, un peu artificiel, il est vrai, de caractères inflexibles. Ce double effet paraîtra bien sensible dans ce qui me reste à dire de son Oreste.

Alfieri a eu l'idée heureuse, que nul encore n'avait eue, de placer Oreste en première ligne dans une tragédie dont il est le héros. Il l'a toute remplie des transports frénétiques qui le poussent à la vengeance, et par lesquels il ne cesse de compromettre, avec sa vie et celle de ses amis, cette vengeance elle-même. Il a opposé à ces transports les non moins constants efforts de Pylade, pour le calmer, pour prévenir ou réparer ses imprudences. De cette donnée qu'il devait encore à Voltaire, mais sur laquelle, selon son habitude, il a beaucoup plus insisté, il a tiré les

1. Acte V, sc. 2.
2. Acte V, sc. 4.

principaux incidents de sa pièce. C'est cette fureur, dont Oreste n'est point le maître, qui le fait reconnaître de sa sœur; c'est elle qui éveille les soupçons d'Égisthe, et bientôt les change en certitude ; c'est elle qui provoque l'heureux dévouement de Pylade, prenant au moment du danger le nom de son ami, et, malgré lui, lui prêtant le sien; c'est elle enfin qui prépare le dénoûment, qui l'amène, qui le rend vraisemblable : car, a dit un écrivain[1] qui avait plus que tout autre le droit de parler d'Alfieri, et qui en a parlé, comme il l'avait quelquefois imité, avec éloquence, « l'Oreste d'Alfieri n'est pas résolu, comme celui des pièces grecques, à tuer sa mère ; mais on sent, chaque fois qu'il s'en approche, qu'il est capable de le faire, et destiné à ce crime. » On comprend tout ce qu'entraînait de répétitions inévitables un tel plan, et aussi quelles occasions heureuses il offrait à ces éclats de dialogue qui colorent et animent les compositions trop uniformes d'Alfieri. Je n'en citerai qu'un exemple parmi tant d'autres que je pourrais choisir, la scène de la reconnaissance égale à celle de Sophocle sur le même sujet, et qui en est la contre-partie. Autant, en effet, le poëte grec a mis d'art à reculer l'éclaircissement, autant le poëte italien s'est appliqué à le précipiter; dans l'ouvrage du premier, il s'opère par la douleur d'Électre; il s'opère dans l'ouvrage du second par la colère d'Oreste; chez l'un, c'est le frère qui, involontairement, s'avoue ; chez l'autre, c'est la sœur qui, nécessairement, le devine.

ÉLECTRE.

Entrez dans ce palais, étrangers, et moi j'irai vers cette tombe.

ORESTE.

Une tombe! en quel lieu? de qui?

ÉLECTRE.

Ne vois-tu pas? à droite.... la tombe d'Agamemnon?

1. Lemercier, *Cours analytique de Littérature*. t. I.

ORESTE.

Oh! quelle vue!

ÉLECTRE.

Tu en frémis. La renommée a donc porté jusqu'à vous la connaissance de l'horrible mort qu'il trouva dans Argos.

PYLADE.

Où n'est-elle point parvenue?

ORESTE.

O tombe sacrée du roi des rois, tu attends la victime ; tu l'auras.

ÉLECTRE.

Que dit-il?

PYLADE.

Je n'ai point entendu.

ÉLECTRE.

Il parlait de victime. Pourquoi? La mémoire d'Atride lui serait-elle chère?

PYLADE.

Privé d'un père, et depuis peu de temps, tout objet lugubre renouvelle sa douleur et le jette dans ces égarements.... Rentre en toi-même.... Insensé! Devais-je me fier à tes promesses?

ÉLECTRE.

Il attache sur le tombeau un regard immobile, ardent, et son geste terrible.... Oh! qui es tu, pour montrer une si généreuse audace?...

ORESTE.

C'est à moi de frapper ; oui, à moi.

PYLADE.

Il ne t'entend plus, ô femme ; excuse ses transports; ne porte point d'attention à ses paroles; il est hors de lui... Veux-tu donc te trahir?

ORESTE.

Je plongerai mon glaive dans le sein du traître autant de fois qu'il est tombé de gouttes de sang de l'horrible plaie.

ÉLECTRE.

Ce n'est point un vain délire. Un père....

ORESTE.

Oui! un père m'a été ravi, ô rage! et il attend la vengeance.

ÉLECTRE.

Et qui donc serais-tu, si tu n'es pas Oreste?

PYLADE.

Dieux! qu'entends-je?

ORESTE.

Oreste! qui m'appelle?

PYLADE.

Te voilà perdu.

ÉLECTRE.

Électre t'appelle; oui, Électre, c'est elle qui te serre dans ses bras[1]....

Cette scène et d'autres de la même beauté ont frappé l'imagination de deux de nos écrivains, qui ont entrepris, presque à la fois[2], de les naturaliser sur notre théâtre. Mais l'un, faute de talent poétique, n'a pu faire prévaloir les beautés du modèle sur les défauts qu'elles eussent dû racheter; l'autre les a reproduites, aux applaudissements de tous, avec un grand éclat de poésie. Soumet a de plus habilement entremêlé ce qu'il empruntait d'Alfieri, d'autres emprunts faits à la muse grecque. On me saura gré de le rappeler ici, en finissant.

C'était un thème rebattu, abandonné, que celui du songe de Clytemnestre. Voici comment le poëte l'a su rajeunir par un ingénieux emploi des *Euménides* d'Eschyle[3] :

C'était l'heure où le jour lutte avec les ténèbres;
Le cœur préoccupé d'images moins funèbres,
Il me semblait qu'admise aux pieds des Immortels,
D'Apollon désarmé j'encensais les autels.
Vers les derniers parvis de la demeure sainte
Je m'avance.... un jeune homme en occupait l'enceinte;

1. Acte II, sc. 2.
2. *Oreste*, tragédie par M. Mély-Janin, représentée à l'Odéon le 16 juin 1821; *Clytemnestre*, tragédie par Alex. Soumet, représentée au Théâtre-Français le 7 novembre 1822.
3. Voyez t. I, p. 365 sqq.

Suppliant comme moi, comme moi criminel,
Il demandait aux dieux un pardon solennel.
Un long voile de deuil me cachait son visage;
Il portait dans ses mains, selon l'antique usage,
Le rameau de cyprès d'un lin pur couronné;
Il me montrait le sang dont il était baigné,
Et tenait embrassé, plein d'une crainte amère,
Le trépied redoutable, en s'écriant : ma mère!...
Sous quelque arrêt fatal ce jeune homme accablé
M'inspirait un amour d'un peu d'effroi mêlé.
En le voyant frappé du châtiment suprême,
Électre, j'oubliais de prier pour moi-même,
Et je lui souhaitais des dieux moins ennemis,
Sans savoir quel forfait ses mains avaient commis.
Il fallait qu'il fût grand; peut-être sans exemple.
Les déesses du Styx l'attendaient hors du temple,
Et n'osaient le poursuivre en ces lieux redoutés;
Lorsqu'une femme, une ombre aux bras ensanglantés,
Menaçante, apparaît dans l'enceinte immortelle :
« Déesses, l'assassin vous échappe, dit-elle;
Réveillez vos fureurs, suivez cet inhumain,
A la trace du sang qui coule de sa main;
L'empreinte de ce sang ne peut être lavée;
Rendez-moi, rendez-moi ma victime enlevée;
Qu'Apollon le rejette; et du temple vomi,
Qu'il rencontre partout votre autel ennemi!
Ainsi parlait de loin cette ombre courroucée;
Et moi, pour la fléchir, sur ses pas élancée,
J'embrassais ses genoux, palpitante d'effroi;
Ce spectre,... cette femme, Électre,... c'était moi!
J'ai reconnu mes traits, défigurés, terribles;
Je portais dans mes flancs deux blessures horribles;
J'appelais, j'excitais les pâles déités,
Je pressais d'aiguillons leurs serpents irrités,
Et l'horreur qu'inspirait leur foule meurtrière,
Au cœur du suppliant éteignait la prière[1]....

On avait bien des fois traduit, imité les scènes d'Eschyle et de Sophocle, où Électre, où Chrysothémis vont porter au tombeau d'Agamemnon les offrandes d'une épouse coupable. En nous faisant entendre Clytemnestre qui réclame de la pitié de sa fille ce service, Soumet a trouvé

1. Acte I, sc. 4.

moyen de revenir, une fois encore, avec intérêt, sur cette situation :

CLYTEMNESTRE.

. . . . . .

Je viens de préparer des dons expiateurs.

ÉLECTRE.

Eh bien!

CLYTEMNESTRE.

Pour les offrir, c'est en toi que j'espère.

ÉLECTRE.

Dans quel temple?

CLYTEMNESTRE.

Ici même.

ÉLECTRE.

A quels dieux?

CLYTEMNESTRE.

A ton père.

ÉLECTRE.

Vous osez....

CLYTEMNESTRE.

J'ose avoir des remords....

. . . . . .

ÉLECTRE.

Et que demanderai-je à ces dieux ennemis?

CLYTEMNESTRE.

Que je ne meure pas de la main de mon fils.

. . . . . .

Mes dons, jusqu'à ce jour de la tombe écartés,
Deviendront innocents par tes mains présentés[2].

. . . . . .

A la reconnaissance du frère et de la sœur, Soumet

fait succéder, comme Sophocle, de tendres épanchements où trouvent place quelques-unes des choses si touchantes que, chez le poëte grec, Électre adressait à la cendre d'Oreste :

Jadis Oreste enfant s'endormait dans mes bras;
Quand tes yeux se rouvraient à la douce lumière,
C'est ta sœur que tes yeux revoyaient la première;
Sous la garde d'Électre Oreste était placé;
J'entourais de mes soins ton berceau délaissé,
Et, moins jeune que toi, de toi seule occupée,
Je rendais une mère à ton amour trompée[1].

Vient ensuite, comme chez Eschyle, un véhément appel des enfants d'Agamemnon aux dieux vengeurs du crime, à l'ombre de leur père :

. . . . . O Jupiter sauveur!

. . . . . .

Quand l'aigle est étouffé dans les nœuds d'un reptile,
Les plaintifs nourrissons de l'oiseau généreux
Frappent l'air et le ciel de leurs cris douloureux.
Ainsi viennent prier pour un sort plus prospère,
Électre, Oreste, enfants qu'on priva de leur père.

. . . . . .

Du fond de ce tombeau sors, ombre infortunée.
Viens, viens donner la mort comme on te l'a donnée[2].

. . . . . .

Comme l'Oreste d'Euripide, celui de Soumet nous retrace lui-même les affreuses images de son parricide :

. . . . . .

Quel songe affreux, ma sœur!... quels tourments j'ai soufferts!

. . . . . .

Une fête en l'honneur d'un horrible hyménée,
Une femme aux autels par ses cheveux traînée,
Qui me demandait grâce, et sur qui ma fureur....
Du sang que cette main.... ciel! regarde, ma sœur[3].

. . . . . .

1. Acte II, sc. 2. — 2. Acte II, sc. 2. — 3. Acte V, sc. 7.

Quelque chose que Soumet ne tient ni des Grecs ni d'Alfieri et que je me reprocherais d'omettre, c'est cet heureux supplément à la reconnaissance déjà si heureusement renouvelée par le poëte italien :

Électre ! à ma tendresse ils ne t'ont point ravie !
Les bourreaux de mon père ont respecté ta vie !
Je viens briser tes fers, punir ton oppresseur.
Électre !... mon ami !... C'est Pylade, ma sœur [1] !
. . . . . .

Soumet a eu cette heureuse fortune dont il était digne, que son Oreste ait pu être représenté par le grand tragédien qui semblait, sur notre scène, le représentant-né des grandes victimes de la fatalité. Talma vieillissant s'est échauffé de tout le feu de la jeunesse, pour exprimer la fougue nouvelle dont le poëte, d'après Alfieri, avait animé le rôle jusque-là plus mélancolique, plus accablé de ce personnage.

Avec le rôle, avec l'acteur, paraissait avoir fini pour toujours, cette *race d'Agamemnon, qui*, a-t-on dit, *ne finit jamais;* et voilà qu'elle vient de se remontrer inopinément [2] dans l'Orestie de M. Alexandre Dumas. Nous avons déjà eu plus d'une occasion [3] d'apprécier cet ouvrage où se pressent, un peu confusément et dans un trop étroit espace, les souvenirs mêlés d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide; où la couleur antique, trop curieusement reproduite, est aussi trop souvent troublée par le mélange de traits d'un goût tout à fait moderne; où enfin les beaux vers, car ils n'y manquent pas, sont trop compromis par le voisinage de vers d'une exécution négligée. A ceux que nous en avons déjà cités, ajoutons-en quelques autres qui achèveront de justifier nos éloges et un peu aussi nos critiques.

On a applaudi cette plainte d'Électre, écho touchant

1. Acte II, sc. 2.
2. En janvier 1856.
3. Voyez t. I, p. 309, 341, 350 sq., 363, 377 sq., 385; II, 340.

et harmonieux d'un des plus beaux passages de l'œuvre de Sophocle :

Que n'ai-je succombé dans cette nuit suprême,
Qui mit un terme, Atride, à tes jours triomphants !
Mon frère, sous leurs coups, que n'es-tu mort toi-même !
Un seul marbre eût couvert le père et les enfants.

Mais non, pauvre exilé sur des rives funestes,
Tu tombas tristement loin d'Électre, et ses mains,
O fils du roi des rois ! n'ont pu rendre à tes restes
Ces devoirs qui sont dus au dernier des humains.

Enfant, j'avais pour toi les soins d'une nourrice,
Soins qui, pour mon amour, étaient pleins de douceur ;
Et ta bouche, à son tour, par un tendre caprice,
Longtemps avant ta mère avait nommé ta sœur.

Oh ! je te vois encor, de jeunesse splendide,
Courant, roi des enfants, par ton ordre assemblés,
Fier de tes cheveux blonds, qui, seuls, dans l'Argolide,
Étaient avec les miens de la couleur des blés !

Chaque matin alors amenait une fête ;
L'espoir nous couronnait de ses plus belles fleurs ;
Mais ton soleil d'un jour, en brillant sur ma tête,
Fait plus profonde encor la nuit de mes douleurs

Je partageais ton sort, qu'il fût brillant ou sombre ;
Nous marchions éclairés par le même flambeau ;
Du moment où tu meurs, je ne suis plus qu'une ombre....
A tes côtés fais-moi place dans ton tombeau.

Jours avant l'heure éteints, flamme trop tôt ravie,
Arbre brisé trop vite aux tempêtes du sort,
Puisqu'il m'est défendu de te rendre à la vie,
Mon frère bien-aimé, reçois-moi dans la mort [1] !

Nous rappelions tout à l'heure un bien bel hémistiche de Soumet : *C'est Pylade, ma sœur !* Il semble qu'ex-

1. Acte II, sc. 6.

citant l'émulation de l'auteur de l'Orestie, il lui ait inspiré cet heureux développement :

Ma sœur, voici celui qui, dans les jours d'orage,
A d'un œil souriant relevé mon courage;
Qui, le cœur sur mon cœur et la main dans ma main,
Exilé m'a conduit dans mon âpre chemin;
Qui, lorsque les frimas descendaient de la nue,
Étendait son manteau sur ma poitrine nue;
Qui, lorsque le soleil montait à l'horizon,
Ramenant les ardeurs de la chaude saison,
Comme il avait vaincu les frimas au temps sombre,
Sur un sol embrasé savait répandre l'ombre;
Qui, sous le sort fatal lorsque courbant mon front,
Inhabile à souffrir la misère et l'affront,
Je tombais, haletant, sur le bord de la route,
Criant : J'ai soif! criant : J'ai faim! criant : Je doute!
Savait trouver, avec l'hôtesse qui sourit,
L'onde qui désaltère et le pain qui nourrit,
Et mieux que tout cela, la parole de flamme
Qui rend la force au corps, rendant l'espoir à l'âme[1].

Quel que soit l'agrément de ces vers, on peut trouver qu'une tirade si complaisamment descriptive a, dans une situation si pressante, moins de convenance dramatique, que les simples mots prêtés par Soumet à son Oreste : *C'est Pylade, ma sœur!* A plus forte raison pensera-t-on que le Pylade de M. Alexandre Dumas s'abandonne, plus qu'il n'en a le loisir, au charme de ses impressions de voyage, dans cette réplique fort poétique d'ailleurs :

Oreste a dit, ma sœur, les mauvais jours;
Mais aux cieux incléments ne règnent pas toujours
Le Verseau répandant une froide rosée,
Ou le Lion soufflant son haleine embrasée.
Même pour l'exilé, sombre et chargé d'ennuis,
Il est quelques beaux jours et quelques douces nuits.
Oreste a dit la route aride et difficile,
Le précipice ouvert, la montagne indocile,
Les ardeurs de l'été, la bise des hivers;
Mais il a négligé les beaux horizons verts

1. Acte II, sc. 7.

Qu'avril, en souriant, de sa corbeille épanche
Et septembre cueillant un fruit sur chaque branche!
Trop indulgent pour moi, trop ingrat pour les dieux,
Il n'a point raconté ces matins radieux
Où l'aube, au haut des monts, apparaissant féconde,
D'un doux frissonnement fait tressaillir le monde;
Ni ces soirs où, suivant du regard le soleil,
Navire d'or qui sombre à l'occident vermeil,
Nous écoutions chanter Philomèle plaintive,
Ou murmurer la mer qui vient lécher sa rive;
Ni ces nuits où, pensifs, la reine au char d'argent,
Sous son silence ami, nous a vus voyageant,
Et se penchant vers nous, douce comme une mère,
Caressait nos deux fronts de sa pâle lumière[1]....

Des personnages si rêveurs, si contemplatifs, sont peu propres au terrible ministère que leur a confié le destin. Le vieillard, qui survient, a besoin de les arracher, non pas, comme dans les pièces grecques, aux épanchements, bien naturels après une longue séparation, de la tendresse fraternelle, mais à une sorte de songe poétique. L'auteur est ici son propre critique, lorsqu'il fait dire à ce vieillard :

Vous perdez votre temps en frivoles propos,
Enfants, et le tyran va revenir d'Argos[2].

L'abus de la description, tant reproché à Delille, est resté l'un des vices favoris de notre poésie. Mais, chez Delille, c'était l'esprit qui s'y égayait; chez nous, et même dans nos drames, c'est le sentiment, la passion qui s'en déguisent. Ainsi ne faisaient pas les Grecs peignant d'un trait, et jamais hors de propos. Cette sobriété, cette vérité d'expression, sont peut-être ce qui manque le plus à la fidélité des copies où nous nous piquons aujourd'hui de les reproduire dans toute leur vérité.

1. Acte II, sc. 7.
2. Acte II, sc. 8.

TABLE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

LIVRE III. — *Théâtre de Sophocle.*

CHAPITRE Ier. — Ajax..... 1
II. — Les Trachiniennes..... 55
III. — Philoctète..... 90
IV. — Œdipe Roi..... 151
V. — Œdipe à Colone..... 202
VI. — Antigone..... 249
VII et VIII. — Électre. Comparaison avec les Choéphores d'Eschyle et l'Électre d'Euripide..... 294, 339

—

11 508. — Imprimerie A. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

3

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES

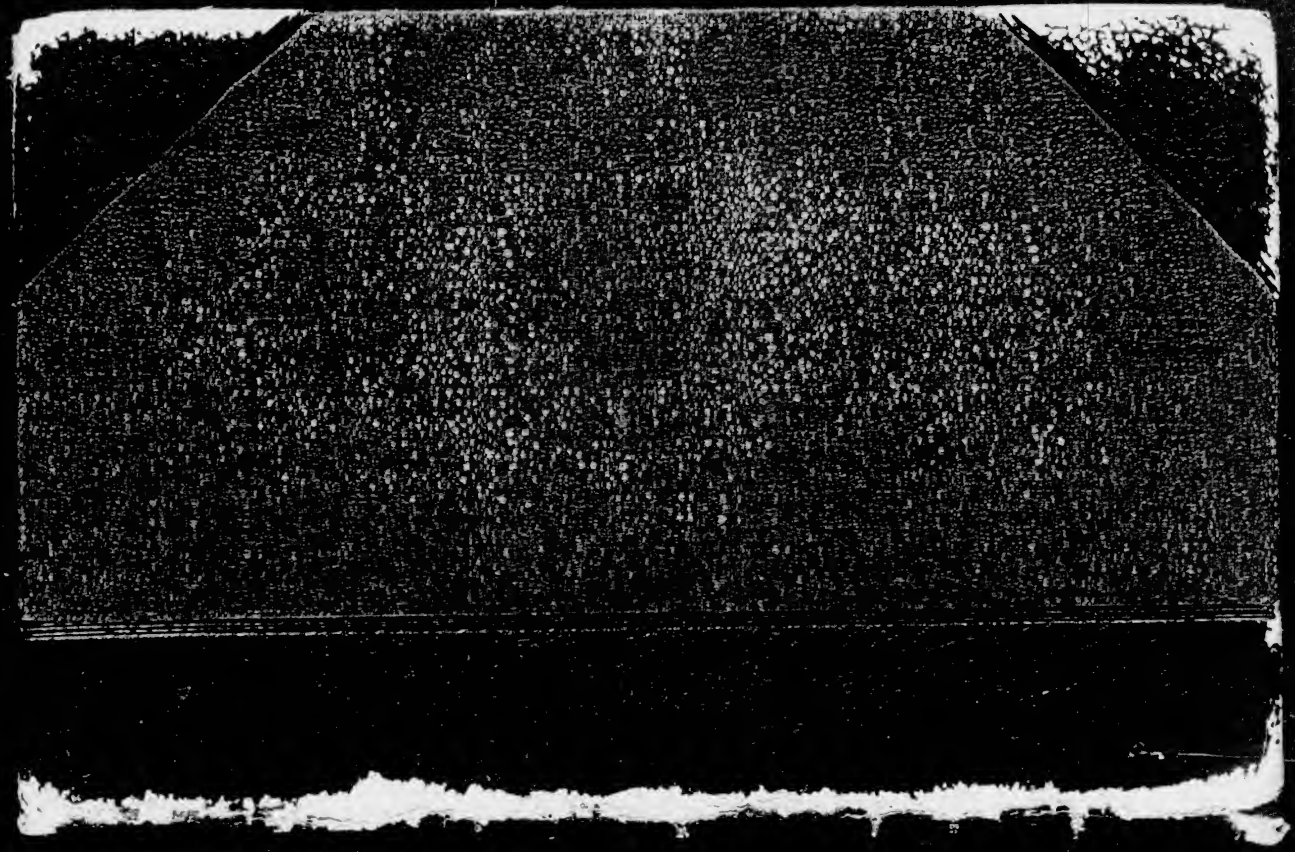
This book is due on the date indicated below, or at the expiration of a definite period after the date of borrowing, as provided by the library rules or by special arrangement with the Librarian in charge.

DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE
	JUL 5 1949		
	JUL 20 1949		
	JAN 6 1954		
C28 (747) M100			

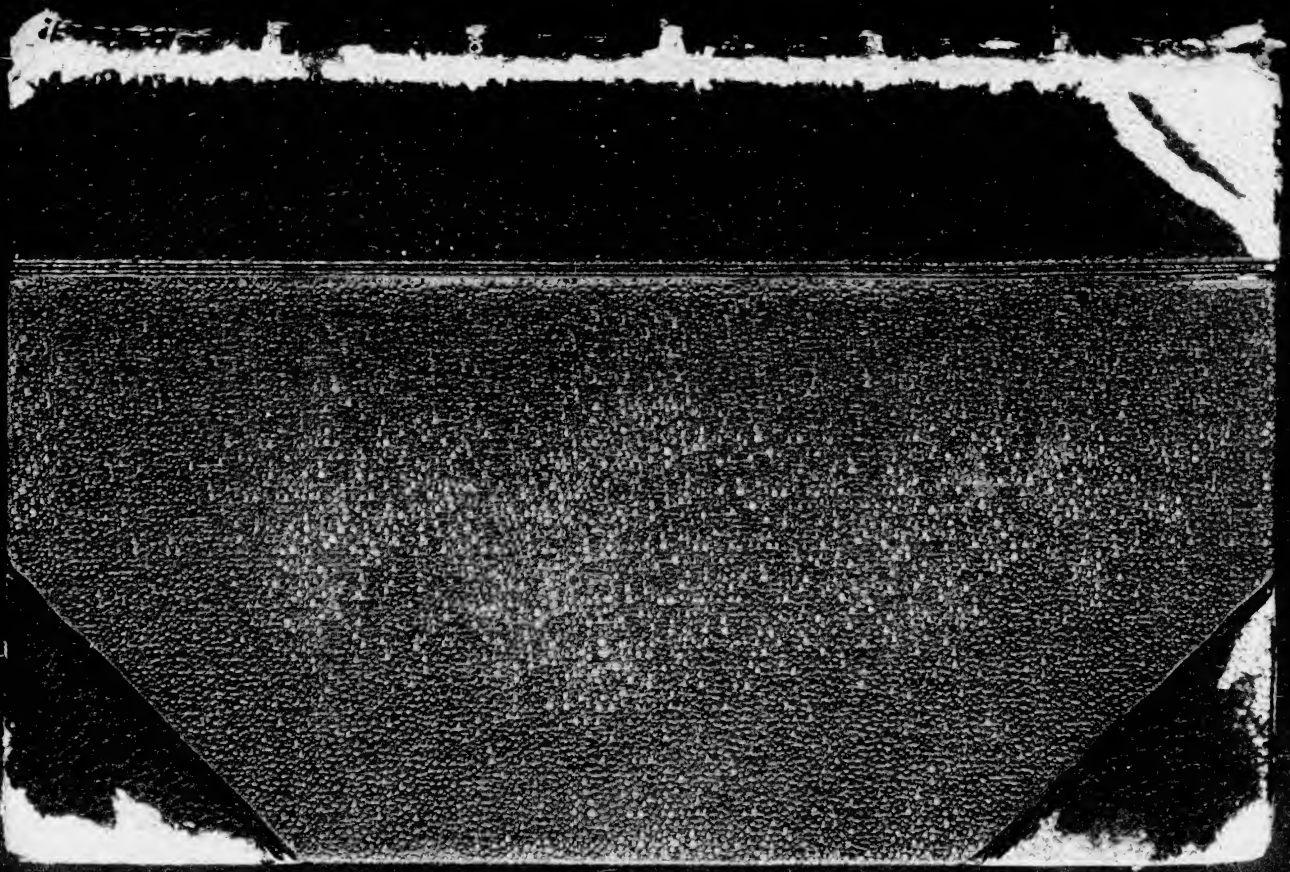
COLUMBIA UNIVERSITY
0032202482

0433355

980.121
P27 V2



VOLUME 3



880.121 P27
3

COLUMBIA COLLEGE LIBRARY

EX DONO AMICI LITTERARUM

45

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS

EURIPIDE

TOME I

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Études sur Eschyle. 1 vol.

Études sur Sophocle. 1 vol.

Études sur la poésie latine. 2 vol.

Discours et Mélanges littéraires. 1 vol.

Lucrèce : *De la Nature*, nouvelle traduction. 1 vol.

Chaque volume, format in-16, se vend, broché, 3 fr. 50 c.

28585. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS

PAR H. PATIN

EURIPIDE

TOME I

SEPTIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1894

Droits de traduction et de reproduction réservés.

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS.

LIVRE QUATRIÈME.

THÉATRE D'EURIPIDE.

CHAPITRE PREMIER.

Iphigénie en Aulide[1].

J'ai précédemment exposé les changements qu'amenèrent chez les Grecs, dans l'art tragique, par une influence également puissante, les mérites et les défauts d'Euripide[2]. Sans donc revenir à des considérations générales sur le génie du poëte et l'ensemble de son théâtre, je me hâte de passer à l'examen détaillé de ses ouvrages.

Il me paraît convenable, et j'en ai déjà indiqué la raison[3], de commencer cette revue par l'*Iphigénie en Aulide*. C'est, à la fois, et l'un des chefs-d'œuvre de la scène grecque, et la pièce la plus parfaite de son auteur : elle offre, avec la beauté achevée que possédait déjà la tragédie, presque sans aucune trace de recherche et de décadence,

1. J'ai déjà dit, t. I, p. 43, pourquoi je maintiens ce titre, assez généralement remplacé aujourd'hui par cet autre, plus exact, *Iphigénie à Aulis*.
2. Voyez t. I, p. 42 sqq. — 3. *Ibid.*, p. 43

196203

13 May 95 H.M.B

quelques-uns des traits nouveaux dont Euripide cherchait à l'animer.

Une curiosité particulière nous porte, en même temps, vers des productions que l'art de Racine a pour ainsi dire conquises à notre poésie dramatique, et qui, malgré la différence des littératures et des mœurs, ont si vivement intéressé notre admiration et notre pitié.

Cette curiosité devrait s'être épuisée depuis longtemps par les nombreux parallèles qu'elle a produits. Mais il est des questions que renouvellent sans cesse la disposition changeante des esprits et l'inconstance des systèmes. Louis Racine et Brumoy, qui, les premiers et presque en même temps[1], s'occupèrent de rapprocher l'Iphigénie française et l'Iphigénie grecque, portèrent dans cette comparaison, où se trouvaient engagées les passions de la critique à cette époque, l'adoration et le mépris de l'antiquité, beaucoup d'indécision, une sorte d'impartialité molle et flottante. Voltaire[2] et son disciple La Harpe[3], moins réservés, crurent, en rabaissant Euripide, servir à la fois la gloire de Racine et la nôtre. L'incontestable mérite de l'invention ne fut même point compté au poëte ancien; il avait seulement fourni le marbre brut dont le moderne avait formé sa *statue*, le grossier *canevas* qu'il avait *brodé*. Un dédain si ingrat et si injuste devait, par une inévitable réaction, susciter des défenseurs à Euripide et à Racine des censeurs. Marmontel[4] trouva quelque chose à reprendre dans ce qu'on exaltait sans restriction, quelque chose à louer dans ce qu'on dépréciait sans mesure. Plus tard Lessing[5], W. Schlegel[6], Geoffroy[7], Manzoni[8],

1. L. Racine en 1727, dans les *Mémoires de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres*, t. VIII, p. 288; en 1752, dans ses *Remarques sur les tragédies de Racine*; Brumoy, en 1730, dans le *Théâtre des Grecs*.
2. *Dictionn. philosoph.*, article *Art dramatique*.
3. *Lycée; Comment. sur Racine*. — 4. *Éléments de littérat.*, article *Convenance*. — 5. *Dramaturgie*. — 6. *Cours de littérature dramatique*.
7. Feuilletons du *Journal des Débats*, recueillis en 1819 sous le titre de *Cours de littérat. dramatique*, t. II, p. 90-118; *Commentaire sur Racine*.
8. *Lettre* sur les unités dramatiques. Voyez sur ce morceau de critique notre t. II, p. 279.

rendirent à Euripide une justice qui ne fut pas toujours exempte de quelques récriminations amères contre Racine.

Au point où en est venue cette dispute, après tant d'opinions contradictoires, on ne peut raisonnablement se flatter d'introduire dans la discussion une seule idée nouvelle. Il est seulement permis à la critique, éclairée par ces longs débats, et bien loin désormais de cette admiration, de ce dénigrement conventionnels, qui élèvent ou rabaissent les productions du génie au gré de petites passions littéraires, ou pour servir, aux dépens de l'antiquité et des nations étrangères, un patriotisme étroit, il lui est, dis-je, permis de prononcer avec plus d'indépendance et de certitude, d'arriver à une conclusion moins absolue et plus juste.

Les beautés et les fautes d'Euripide et de Racine sont aujourd'hui reconnues et hors de toute contestation; la question oiseuse et puérile de la supériorité de l'imitation sur l'original, ou de l'original sur l'imitation, est également écartée: laissant à deux chefs-d'œuvre le rang à peu près égal où les a placés un universel applaudissement, nous n'avons plus qu'à constater les différences qu'ont mises et ont dû mettre entre eux l'intervalle des temps, la révolution des idées et des mœurs, la diversité des théories dramatiques.

On ne compromet point la gloire de Racine en remarquant dans ces belles productions où il s'est inspiré tout ensemble et du goût si pur et si vrai qui brille chez les anciens, et de cette noblesse élégante, de cette politesse gracieuse dont la cour de Louis XIV lui offrait le modèle, l'inévitable action de son siècle sur son talent. Si les mœurs héroïques n'ont pas toujours été présentées dans notre Iphigénie avec leur simplicité, leur rudesse; si le respect de l'étiquette moderne s'y est quelquefois mêlé à l'expression éloquente de la passion; si le langage de l'amour et les délicatesses de la galanterie, si la perfection même de la diction et du style y semblent, malgré la séduction de la peinture, trop peu d'accord avec l'esprit

d'un sujet qui offre pour dénoûment le sacrifice d'une victime humaine, ce n'est pas au poëte, c'est à nous-mêmes qu'il nous faut imputer ce mélange, habile sans doute, mais factice, de civilisations diverses. Ce sont nos habitudes, nos goûts, nos idées qui l'ont forcé, malgré lui, de négliger, quelquefois même d'altérer cette exquise vérité qu'il admirait dans Euripide, et que nous n'eussions pu supporter.

La même raison qui nous fait absoudre Racine, doit certes justifier Euripide du crime singulier d'avoir peint les mœurs de sa patrie, qu'il avait devant les yeux, de préférence aux nôtres, qu'il ne pouvait guère prévoir. N'oublions pas, comme Voltaire et La Harpe, qu'Euripide était Grec, et que c'était pour des Grecs qu'il écrivait.

En jugeant ainsi, dans l'esprit de leur temps, les deux Iphigénies, nous ne nous étonnerons pas de les trouver si peu semblables. Car ce n'est pas seulement par la peinture des mœurs qu'elles diffèrent et qu'elles devaient différer, c'est aussi par la nature de la composition. Le sujet est le même et la fable à peu près pareille ; les scènes et le dialogue, tout se rapporte, et cependant quel contraste! Ce qui chez l'un est naïf, prend chez l'autre de la dignité et de la noblesse ; l'abondance des développements est remplacée par une élégante précision ; au lieu d'une intrigue simple, c'est une grande complication d'intérêts, c'est un vif attrait pour la curiosité ; au lieu d'une marche calme et lente, c'est un mouvement animé et rapide, de l'attente, de la surprise, de l'effet théâtral ; enfin il y a d'un côté quelque chose de plus contemplatif et de plus religieux, de l'autre plus de trouble, plus de passion. Reconnaissons là les caractères mêmes, les attributs distinctifs des deux scènes, dont l'originalité propre, contestée par l'ignorance ou la mauvaise foi, ne paraît jamais plus évidente que lorsque l'identité des sujets semblerait devoir les confondre.

Il n'y a plus aujourd'hui que deux *Iphigénie en Aulide* qui puissent fournir matière à un parallèle de ce genre. Mais avant et après Euripide, avant et après Racine,

il en a existé d'autres, que je veux d'abord rappeler rapidement, me réservant de revenir, selon l'occasion, sur quelques-unes.

La fable d'Iphigénie, réclamée comme victime expiatoire au nom de Diane, amenée jusqu'à l'autel sous le prétexte de son hymen avec Achille, sauvée enfin, au moment du sacrifice, par la déesse, qui la transporte dans son temple de Tauride et en fait sa prêtresse, après lui avoir substitué, sous le couteau sacré, une biche ; cette fable inconnue d'Homère, comme l'a remarqué Racine [1], et racontée seulement par Hésiode [2], par l'auteur des chants Cypriens [3], avait inspiré les deux devanciers d'Euripide. Eschyle, qui en retrace si pathétiquement le commencement dans un chœur de son *Agamemnon* [4], l'avait traitée, peut-être tout entière, dans une trilogie composée de pièces sur l'ordre et les sujets particuliers desquelles on n'est guère d'accord [5]. Une seule par son titre, qui ne se peut traduire, Θαλαμοποιοί, se rapporte visiblement à la circonstance de l'hymen supposé d'Iphigénie avec Achille [6]. Il est plus difficile de deviner ce qui faisait la matière des deux autres, intitulées plus vaguement *Iphigénie, les Prêtresses*. La scène de cette dernière a été placée par les critiques, tantôt en Grèce, tantôt en Tauride, et toujours par de fort spécieuses raisons. Sophocle avait fait aussi son *Iphigénie*, dont il reste, ainsi que des trois pièces d'Eschyle, fort peu de chose, et sur laquelle on ne sait rien, sinon qu'Ulysse y avait un rôle et s'y employait à trom-

1. Préface d'*Iphigénie en Aulide*. — 2. Pausan., *Att.*, I, 43.
3. Phot., *Biblioth.*, cod. CCXXXIX *excerpt. e Procli gramm. Chrestomath* Voyez à la suite de l'Homère de la bibliothèque grecque de F. Didot, *Cyclic. poet. fragm.*, p. 582. Cf. Hygin. *Fab.* 98 ; Dict. Cret., c. 19-21.
4. V. 179 sqq.
5. Voyez Welcker, *Trilog.*, p. 408 sqq.; *Append.*, p. 158 sq.; *Rh. mus.*, 1837, p. 446, et, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *Æschyl. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 233 sq.; A. Nauch., *Trag. græ. fragm.*, 1856, p. 19, 21, 23. Cf. Bode, *Hist. de la poésie grecque, trag.*, t. III, p. 344.
6. G. Hermann a pensé qu'il y était question d'un autre hymen, celui des filles de Danaüs, et l'a transportée, en conséquence, dans une trilogie toute différente, dont elle aurait occupé le milieu, entre *les Suppliantes* et *les Danaïdes*.

per Clytemnestre[1] S'exerçant sur la fable d'Iphigénie après Eschyle, peut-être après Sophocle, Euripide est resté en possession d'un si beau sujet. C'est lui que Névius d'abord, ensuite Ennius, ont imité dans des pièces qui ont puissamment contribué à fonder le théâtre tragique de Rome. D'Euripide sont également issues toutes les Iphigénies modernes, l'Iphigénie de L. Dolce, réimprimée à Venise, avec les sept autres tragédies du même auteur, en 1560; non-seulement celle de Racine, qui règne sur notre scène depuis 1674, mais celle qu'avait, non sans succès, donnée, en 1640, Rotrou; celle qu'après sa chute, en 1675, ne voulurent plus avoir faite, l'un ni l'autre, Leclerc et Coras, plats copistes de Rotrou[2], envieux antagonistes de Racine. C'est de Racine, plus directement que d'Euripide, qu'est venu le livret qu'en 1774 anima le génie de Gluck. A ces imitations il faut ajouter, entre autres traductions, deux surtout dignes de mémoire, par le nom de leurs auteurs, une d'Érasme en 1524, une de Schiller vers 1790. Tant d'efforts de tout genre attestent assez la renommée, la beauté de l'œuvre avec laquelle a si glorieusement rivalisé Racine.

Quel est le véritable sujet de l'*Iphigénie en Aulide*, grecque ou française? C'est sur quoi n'ont aucun doute ceux qui l'ont lue ou vu représenter, c'est-à-dire à peu près personne. La chose cependant n'a pas paru si claire à un estimable traducteur d'Euripide[3], qui a pris le soin, fort superflu et fort malheureux, de l'expliquer par une note. L'action de l'*Iphigénie en Aulide* répond, dit-il, à cette question : « Les Grecs veulent le sacrifice d'Iphigénie : l'obtiendront-ils? » Prévost tenait beaucoup à ce que tout ouvrage dramatique fût ainsi la solution d'une question précise : prétention bien vaine, même lorsqu'il

1. Suid., v. Πενθεράν. Voyez sur les fragments de cette tragédie, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *ibid.*, p. 253 sq.; A. Nauch, *ibid.*, p. 156 sq.

2. Voyez *Histoire du Théâtre-Français*, t. XI, p. 414 sqq., et dans l'édition des *Œuvres de J. Rotrou*, donnée en 1820 par M. Viollet-Leduc, sa notice sur l'*Iphigénie*, t. IV, p. 255.

3. Prévost, notes du *Théâtre des Grecs*.

s'agit des fables si simples du théâtre grec, et qui a entraîné le critique à prendre assez souvent, comme il fait ici, pour le sujet même de la pièce, pour ce qui en constitue l'intérêt, ce qui n'en est que l'occasion. Ne dirait-on pas que Lesage s'est moqué par avance des obscurs éclaircissements de Prévost, et, en général, de la subtilité des commentateurs, dans ce passage de Gil Blas[1] par lequel on me pardonnera d'égayer un peu la gravité didactique de cette dissertation?

Santillane rendant visite à un ancien ami, le poëte Fabrice Nunez, le trouve à table avec cinq ou six auteurs. Son arrivée imprévue interrompt une discussion littéraire qui recommence bientôt après.

« Ces messieurs, dit Fabrice, parlaient de l'*Iphigénie* d'Euripide. Le bachelier Melchior de Villegas, qui est un savant du premier ordre, demandait au seigneur don Jacinte de Romarate ce qui l'intéressait dans cette tragédie. « Oui, dit don Jacinte, et je lui ai répondu que c'était le « péril où se trouvait Iphigénie. — Et moi, dit le bachelier, « je lui ai répliqué (ce que je suis prêt à démontrer) que « ce n'est point ce péril qui fait le véritable intérêt de la « pièce. — Qu'est-ce que c'est donc? s'écria le vieux licencié « Gabriel de Léon. — C'est le vent, » repartit le bachelier.

« Toute la compagnie fit un éclat de rire à cette repartie, que je ne crus pas sérieuse; je m'imaginai que Melchior ne l'avait faite que pour égayer la conversation. Je ne connaissais pas ce savant; c'était un homme qui n'entendait nullement raillerie. « Riez tant qu'il vous « plaira, messieurs, reprit-il froidement; je vous soutiens « que c'est le vent seul qui doit intéresser, frapper, émou- « voir le spectateur. Représentez-vous, poursuivit-il, une « nombreuse armée qui s'est rassemblée pour aller faire le « siége de Troie; concevez toute l'impatience qu'ont les « chefs et les soldats d'exécuter leur entreprise, pour s'en « retourner promptement dans la Grèce, où ils ont laissé « ce qu'ils ont de plus cher, leurs dieux domestiques, leurs

1. Liv. XI, ch. XIV.

« femmes et leurs enfants. Cependant un maudit vent « contraire les retient en Aulide, semble les clouer au « port, et s'il ne change point, ils ne pourront aller « assiéger la ville de Priam. C'est donc le vent qui fait « l'intérêt de cette tragédie. Je prends parti pour les « Grecs, j'épouse leur dessein ; je ne souhaite que le dé- « part de leur flotte, et je vois d'un œil indifférent Iphi- « génie dans le péril, puisque sa mort est un moyen « d'obtenir des dieux un vent favorable. »

Prévost ne se déclare pas, il est vrai, comme Melchior de Villegas, pour les Grecs et contre Iphigénie; il dit même que, bien que leur *entreprise* fasse *le sujet* de la tragédie, *le spectateur*, *loin de s'intéresser au succès de leurs vœux, ne désire que de les voir échouer*. Cependant, malgré ces prudentes restrictions, son opinion a le malheur de ressembler beaucoup à celle du savant bachelier.

Le sujet si étrangement obscurci par Prévost était-il originairement, dans une première édition dont les savants[1] ont cru retrouver çà et là[2] quelques traces, expliqué au moyen d'un prologue, selon l'usage à peu près invariable du poëte[3]? On l'a pensé généralement et l'on n'a guère varié que sur la manière de restituer, d'après Euripide lui-même, le prologue perdu.

Il en est[4] qui se sont servis à cet effet de quelques

1. Musgrave, Markland, Beck; Bœckh, *Græc. trag. princ.*, XVII sqq.; Eichstaedt, *de Dramate Græcorum comico-satyrico*. etc.

2. Aristoph., *Ran.*, 1318 sqq. schol.; Ælian. *Hist. anim.*, VII, 39; Hésychius, v. Ἀθραυστα. Le passage cité dans *les Grenouilles*, et qui, selon le scoliaste, était pris de l'*Iphigénie en Aulide* (peut-être, selon Matthiæ, Dindorf, etc., qui corrigent le texte, de l'*Iphigénie en Tauride*, v. 1089), le mot donné par Hésychius, comme extrait de la même tragédie, ne s'y trouvent pas plus que les vers conservés par Élien, et on a cru pouvoir en conclure l'existence d'une première édition de l'ouvrage, antérieure à la représentation qui en fut donnée après la mort du poëte, et par les soins d'Euripide le Jeune.

3. Dans le théâtre d'Euripide, tel qu'il nous est parvenu, l'*Iphigénie en Aulide* et le *Rhésus* manquent seuls de prologue, mais, comme on le verra et ici même, et au XVIIe chapitre du livre IV, n'en ont peut-être pas toujours manqué.

Musgrave et autres.

vers cités par Élien[1], comme appartenant à l'*Iphigénie en Aulide*, mais qui ne s'y trouvent plus. Selon eux, Diane y annonçait, sans doute après avoir dit qu'elle avait demandé Iphigénie pour victime, l'intention de la soustraire au sacrifice en lui substituant une biche. C'était, dans ce système, à Agamemnon qu'elle parlait, mais par simple forme d'apostrophe[2], sans qu'il fût présent et qu'elle lui adressât directement une confidence qui eût rendu la pièce impossible A cette supposition, nous ne devons pas négliger de le dire, on en a opposé[3] une autre bien différente, d'après laquelle ce qui avait semblé un débris de prologue a été au contraire rapporté à une espèce d'épilogue. Selon cette nouvelle manière de voir, les paroles de Diane, conservées par Élien, auraient été adressées, vers la fin de la pièce, à Clytemnestre restée sur la scène après le départ de sa fille et que la déesse serait venue consoler par l'annonce de l'heureux dénoûment.

Une tirade[4] qui interrompt bizarrement les vers anapestiques de la première scène par de nombreux vers iambiques, et de plus, fort inutilement, la confidence d'Agamemnon à son vieux serviteur, par le récit rétroactif d'événements que celui-ci n'ignore pas plus que son maître, a paru à quelques critiques[5] avoir été une portion notable du prologue par lequel on pense que s'ouvrait, comme toutes les autres, cette tragédie.

Quel qu'ait été ce prologue, comment a-t-il ou disparu de l'ouvrage, ou passé, par intercalation, dans la scène qu'il précédait? Cela est-il du fait des éditeurs auxquels

1. *Hist. anim.*, VII, 39.

2. Musgrave s'appuie à cet égard des passages suivants d'Euripide: *Hecub.*, 55; *Androm.*, 221; *Iphig. in Taur.*, 319.

3. Par exemple God Hermann. Voyez Bode, *Hist. de la poésie grecque; trag.*, t. III, p. 512.

4. V. 49 sqq.

5. Voyez, à ce sujet, l'édition de l'*Iphigénie* donnée en 1843 par MM. Th. Fix et Ph. Lebas, p. 73 et suivantes; l'*Euripides restitutus* de J. A. Hartung, 1844, t. II, p. 515 et suiv.; enfin dans l'*Histoire de la critique chez les Grecs* de M. Egger, 1849, le paragraphe VI du chapitre I.

on attribue, dans une tragédie laissée inachevée par son auteur, certaines interpolations plus ou moins heureuses? Doit-on, remontant plus haut, s'en prendre à Euripide le Jeune, qui aurait ainsi fait droit aux critiques d'Aristophane, lorsqu'il mettait ou remettait au théâtre, avec plusieurs autres pièces de son père, ou de son oncle, l'*Iphigénie en Aulide*[1]? Ce sont des questions fort débattues elles-mêmes[2], et restées indécises. On a dit par exemple[3], non sans raison, qu'il serait bien singulier qu'Euripide le Jeune, réunissant dans une même représentation l'*Iphigénie en Aulide* et *les Bacchantes*, eût fait subir à la première de ces tragédies un retranchement qu'il ne jugeait pas nécessaire pour la seconde.

L'*Iphigénie en Aulide* n'y a, du reste, rien perdu; bien au contraire. Grâce à cette heureuse mutilation, l'exposition a paru ce que devraient paraître toutes les autres expositions du même poëte, naturelle et vraisemblable. Euripide n'est point inférieur à ses devanciers dans cette partie de l'art; on a trop abusé contre lui de ces espèces de préfaces ou d'affiches poétiques, qu'il imagina, sans doute pour aider l'intelligence des spectateurs, d'ajouter à ses œuvres, mais qui n'y tiennent point, et qu'on en pourrait facilement détacher. De telles préparations, qui se rencontrent sur d'autres théâtres, ne sont point par elles-mêmes un défaut; jamais on ne les a reprochées à Lope de Vega, à Shakspeare. Ce qui les rend vicieuses chez Euripide, c'est que les acteurs mêmes du drame se chargent d'en faire l'annonce, et, qu'en parlant ainsi tout ensemble pour le compte du poëte et pour le leur, ils remplissent deux personnages tout à fait incompatibles.

L'exposition de l'*Iphigénie en Aulide* n'a pas seulement

1. Voyez notre t. I, p. 70.
2. Voyez, avec les ouvrages indiqués dans la note 5 de la page précédente, le morceau dont un de leurs auteurs, M. Th. Fix, a fait précéder son édition d'Euripide dans la bibliothèque grecque de Firmin Didot, sous le titre de *Chronologia fabularum* (p. 7, sq.).
3. J. A. Hartung, *ibid.*

le naturel et la vraisemblance des expositions d'Eschyle et de Sophocle, elle en a encore l'intérêt. C'est un mérite particulier aux Grecs, et qu'auraient dû plus souvent leur emprunter les modernes, d'attacher et d'émouvoir dès les premiers vers.

Ceux de mes lecteurs qui ont presente à la pensée la première scène de Racine, connaissent celle d'Euripide. Mais si la marche est la même, il y a quelque différence dans les détails et le ton du dialogue, et déjà se manifeste, entre les deux poëtes, cette diversité de manière que j'ai annoncée d'avance.

Agamemnon sort tout en désordre de sa demeure, avec un de ses esclaves, un vieillard; il lui révèle le terrible secret qui le trouble, tandis que son armée repose. Les dieux ont demandé aux Grecs, arrêtés dans le port par le silence des vents, le sang d'Iphigénie. Il l'a accordé aux sollicitations de Ménélas, et sa fille qu'il a mandée, sous prétexte de l'unir à Achille, va bientôt arriver. Mais la pitié et l'amour paternel l'emportent, il révoque son premier ordre, et, dans une lettre qu'il confie au vieillard et dont, par surcroît de précaution, il lui fait connaître le contenu[1], enjoint à son épouse Clytemnestre de retenir auprès d'elle Iphigénie.

Voilà le fond des deux scènes; seulement dans celle de Racine, les faits qui ont précédé et quelques-uns de ceux qui doivent suivre, ces faits, occasion traditionnelle de la pièce, dont l'exacte vraisemblance importe peu, et que la critique a quelquefois inutilement discutés[2], sont expliqués et préparés avec un art plus savant.

1. Comme Iphigénie à Pylade dans l'*Iphigénie en Tauride*, 745 sqq. Voyez plus loin livre IV, ch. xv.
2. Dans des *Remarques sur les Iphigénie de M. Racine et de M. Coras*, publiées en 1675, une discussion de ce genre amenait l'auteur à conclure que « s'il y avait plus d'esprit dans l'*Iphigénie* de M. Racine, il y avait plus de conduite dans l'autre. » Sur quoi se fondait cette opinion? Sur ce que la nouvelle *Iphigénie* motivait mieux que la tradition suivie dans les *Iphigénie* d'Euripide et de Racine la colère de Diane, en supposant la fille de Clytemnestre consacrée par sa mère, dès sa naissance, au culte de la déesse. Quel que soit le mérite de cette invention, Leclerc n'avait guère le droit de le réclamer comme

Euripide compense cette infériorité par d'autres avantages. Il a une vérité naïve, qui efface presque l'exquise élégance, la pompe harmonieuse de Racine. Chez Racine, l'esclave parle comme le maître; c'est que ce n'est point un esclave, mais simplement un confident. Il en est autrement chez Euripide; ce vieillard, auquel a recours dans sa détresse Agamemnon, a son caractère, a son langage; l'infériorité de sa condition est marquée par celle de ses discours.

Un personnage vague, comme est Arcas, peut dire magnifiquement:

Mais tout dort, et l'armée et les vents et Neptune.

L'Arcas de la pièce grecque laisse à Agamemnon ces grandes images, ce style élevé : c'est Agamemnon qui s'écrie :

« On n'entend ni le chant des oiseaux, ni le bruit de la mer : les vents se taisent sur l'Euripe[1]. »

Il y a entre les deux personnages grecs une relation plus intime, plus familière, plus domestique. C'est d'un côté, le zèle, le dévouement, de l'autre, une bonté condescendante, qui les rapprochent. L'Agamemnon de Ra-

il l'a fait dans sa préface, ni l'auteur des *Remarques*, de l'attribuer à Coras, car elle appartenait à Rotrou. Ce poëte fait dire, assez platement, à Clytemnestre, acte IV, scène 4 :

Hélas! je me souviens, sacrilége et profane,
De vous avoir vouée aux autels de Diane :
La mort qu'on vous prépare et la peine où je suis
De ce vœu négligé sont les funestes prix.

Et plus loin, après le prodige du dénoûment, acte V, scène 3 :

Suis mon dessein, ma fille, accomplis ma promesse,
Qui t'avait en naissant vouée à la déesse.

1. V. 9 sqq. Rotrou s'est montré le contemporain de Scudéry plus que de Corneille dans la tirade où il a développé, fort ridiculement, ce qui a fourni à Racine un si beau vers :

Qui vit jamais les vents à l'empire de l'onde
Accorder une paix si calme et si profonde?
Du moindre mouvement l'eau ne se sent friser,
Zéphire seulement ne l'oseroit baiser,

cine garde pour lui cette réflexion douloureuse, qu'il exprime en si beaux vers :

Heureux qui satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché !

L'Agamemnon d'Euripide l'adresse à celui qui la lui inspire ;

« Je te porte envie ! ô vieillard. Oui je porte envie au mortel qui achève paisiblement ses jours, obscur et ignoré. Malheureux qui vit dans les honneurs[1] ! »

L'affection d'Arcas pour Agamemnon ne lui fournit que ces paroles respectueuses ;

. . . . Quels malheurs dans ce billet tracés
Vous arrachent, seigneur, les pleurs que vous versez ?
. . . . . .
Qu'est-ce qu'on vous écrit ? Daignez m'en avertir.

Le vieil esclave a le droit de s'étendre davantage et d'être plus pressant :

« Cette nuit, à la lueur d'une lampe, vous traciez cette lettre, que vous tenez encore. Je vous ai vu écrire et effacer,

Et les mille vaisseaux qui couvrent cette plaine
Ont pour leur plus grand vent celui de notre haleine.
Mais cette paix nous nuit, ce long repos des eaux
Arrête nos desseins avecque nos vaisseaux.
Ainsi, mortels, ainsi, dans le cours de notre âge,
Le calme quelquefois est pire que l'orage;
Et tel, de qui le ciel entreprend le support,
Se sauve sur un banc, qui périrait au port.

L'étendue de ce développement fera concevoir comment Rotrou, de la première scène d'Euripide, que devait reproduire Racine en une seule scène aussi, a tiré tout un acte rempli de longs discours, où s'expriment, par intervalles, assez heureusement, les incertitudes d'Agamemnon; des allées et venues, vulgairement naturelles, de deux serviteurs du roi, dont l'un est chargé d'aller chercher l'autre; de celles du roi lui-même, qui vient trouver ce dernier dans un lieu désert du rivage, *une lanterne sourde à la main*. Rotrou n'avait pas encore appris de Corneille à élaguer du drame d'oiseuses réalités, pour aller droit à ce qui seul est dramatique, à la vérité du sentiment, de la passion.

1. V. 17 sqq.; passage auquel fait allusion Cicéron. *Tusc.*, III, 24 : « Nec siletur illud potentissimi regis anapœstum, qui laudat senem et

imprimer le cachet et le rompre, jeter à terre vos tablettes et répandre des larmes [1]. Vous étiez dans l'égarement, dans le délire. Qu'avez-vous ? qu'avez-vous ? que vous arrive-t-il, ô mon roi ? Confiez-moi vos secrets : parlez à votre bon, à votre fidèle serviteur [2]. »

Enfin, lorsque Agamemnon, dans la pièce française, remet à Arcas cette lettre d'où dépend la vie de sa fille, il lui dit, avec une brièveté que commandaient les habitudes de notre théâtre.

Mais ne t'écarte point ; prends un fidèle guide.

Dans la pièce grecque, Agamemnon prodigue davantage les recommandations :

AGAMEMNON.

Va, cours, oublie ta vieillesse[3].

LE VIEILLARD.

Comptez-y, ô mon roi !

AGAMEMNON.

Ne te repose point à l'ombre des bois, au bord des fontaines ; ne te laisse point séduire par la douceur du sommeil.

« fortunatum esse dicit, quod ingloriosus sit, atque ignobilis ad su-
« premum diem perventurus. »

1. La vérité de cette peinture semble avoir inspiré Ovide, *Metam.* IX, 521 sqq. :

Dextra tenet ferrum, vacuam tenet altera ceram.
Incipit, et dubitat; scribit damnatque tabellas;
Et notat, et delet; mutat, culpatque, probatque;
Inque vicem sumtas ponit, positasque resumit.

Depuis, Racine a dit : *Phèdre*, acte V, scène 5 :

Elle a trois fois écrit, et, changeant de pensée,
Trois fois elle a rompu sa lettre commencée.

2. V. 34 sqq.

3. On a de ce vers une traduction assez embarrassée, que cite, comme appartenant à l'*Iphigénie* d'Ennius, Festus, au mot *Pedum :*

Procede : gradum proferre pedum
Nitere : cessas ?

Le même, au mot *Septemtriones*, et avant lui Varron, *de Ling. lat.*, VII, 73, ont rapporté un autre passage du vieux traducteur latin où, rendant les vers du début dans lesquels Agamemnon se fait dire par le vieillard quel astre brille en ce moment au ciel, il a, selon les uns, corrigé l'astronomie fautive du disciple d'Anaxagore ; selon les autres (Bœckh, *Græc. trag. princip.*, XXII), simplement rétabli le texte pri-

LE VIEILLARD.

Aux dieux ne plaise !

AGAMEMNON.

Observe surtout les endroits où les chemins se croisent ; prends garde que le char de ma fille n'échappe à ta vigilance et ne la conduise au camp des Grecs.

LE VIEILLARD.

Vous serez obéi.

AGAMEMNON.

Hâte-toi donc de franchir l'enceinte du camp, et si tu rencontres le cortége d'Iphigénie, saisis toi-même les rênes des chevaux et fais-les retourner vers Argos... Pars, pars, déjà la brillante aurore fait pâlir cette lampe, déjà paraît le char brûlant du soleil [1]...

Je me suis étendu sur ces détails pour opposer d'abord à l'incomparable perfection du langage de Racine l'accent d'Euripide, plus simple, plus naïf, plus près de la nature ; pour montrer comment l'art moderne resserre et ennoblit ce qui dans l'ouvrage antique se répand avec abandon, avec négligence. Qu'on n'oublie pas cepen-

mitif de l'ouvrage d'Euripide, maladroitement changé dans la seconde édition de son *Iphigénie*. (Sur la distinction de ces deux éditions, voyez plus haut, p. 8 sqq., et t. I, p. 69 sq.) Boissonnade (Notul. in *Iphig. Aul.*, v. 7), par une interprétation plus générale du mot Σείριος, efface la faute astronomique reprochée à Euripide (voyez entre autres J. Scaliger, *de Astrologia Veterum Græcorum*), et rend ainsi moins nécessaire la correction ou la restitution d'Ennius dans cette imitation fort libre :

Quid nocti' videtur? — in altisono
Cœli clupeo temo superat
Stellas, cogens sublime etiam
Atque etiam noctis itiner.

1. V. 138-157. Il ajoute, si toutefois, comme le pense Boissonade (Eurip. t. III, p. 76, 318), d'après l'autorité d'un manuscrit, les vers 159-61 n'appartiennent pas au rôle du vieillard : « Viens à mon aide dans ma disgrâce ; nul mortel n'est heureux jusqu'à la fin ; nul jusqu'ici n'a échappé à la douleur. » Il faut joindre ce passage, un peu froid ici, mais conforme à la morale générale du théâtre grec, à ceux qui ont été précédemment (t. II, p. 65, 196 sq.) rapprochés de la maxime par laquelle commencent *les Trachiniennes*. Voyez encore chez Euripide, *Suppl.*, 270; *Herc. fur.*, 103; *Antiop.* fragm. XXXIX, 5; *Aug.*, frag. VI, 3. Cf. Bacchylid. fragm. (Stob. Tit. 103).

dant qu'à ce tour aisé, à cette expression familière, s'unissent, dans le grec, une grâce, une élégance, une harmonie, que ne conservent point nos impuissantes traductions.

Lorsque le vieillard est parti, et qu'Agamemnon est rentré, le chœur vient à son tour sur la scène. C'était alors un usage invariable, de ne le faire arriver qu'après les scènes d'exposition. Il se compose de femmes d'une ville voisine, de Chalcis, attirées au camp des Grecs par la curiosité. Elles font de tout ce qu'elles y ont vu une description qui rappelle le fameux dénombrement de l'Iliade [1], et en est une imitation évidente. Un tel ornement convient au sujet, qu'il élève et qu'il agrandit. De plus, au milieu de toutes ces peintures, une place importante est réservée pour Achille, que nous verrons bientôt paraître parmi les personnages du drame [2].

Tout à coup le poëte ramène à notre vue le vieil esclave : il se débat contre Ménélas, qui lui arrache, avec la lettre dont il est porteur, l'important secret qu'elle renferme.

On a blâmé ce personnage de Ménélas; la nature de ses infortunes domestiques, et plus encore son cruel égoïsme, sa violence brutale, le rendent, a-t-on dit, peu propre à la tragédie. Ces raisons, fort bonnes pour nous, le seraient moins pour les Grecs, qui visaient au beau, et y arrivaient par le naturel, mais qui se souciaient assez peu de ce que nos poétiques appellent la dignité, de ce que Marmontel nomme si singulièrement *les décences*. Louons Racine d'avoir ménagé notre délicatesse en écar-

1. II, 484 sqq.

2. Plusieurs critiques ont regardé comme une interpolation toute la partie de ce morceau comprise entre les v. 225 et 291. Ils la trouvent, sur certains faits, en contradiction avec les traditions consacrées par Homère, et elle ne leur paraît pas, par sa longueur, sa monotonie, sa sécheresse, son peu de vraisemblance dramatique, mieux d'accord avec la vivacité, le charme, la convenance des vers lyriques qui précèdent. Voyez à ce sujet l'*Euripid. restitut.* de J. A. Hartung, t. II, p. 520 sq., l'édition, déjà citée, qu'ont donnée en 1843 de l'*Iphigénie en Aulide* MM. Th. Prix et Ph. Lebas, p. 86 et suiv.

tant de nos yeux la figure peu relevée du mari d'Hélène et du bourreau d'Iphigénie; louons-le surtout de lui avoir substitué dans le cruel office d'assurer l'exécution des oracles et d'endurcir contre la nature le cœur d'Agamemnon, un personnage déjà mêlé, on l'a vu [1], à cette fable, par Sophocle; déjà employé, non sans art, par Rotrou, cet Ulysse que poussent uniquement un zèle désintéressé, des motifs religieux et patriotiques; dont l'habile éloquence tempère un langage austère par des ménagements généreux; qui achève au dénoûment de se faire pardonner son inflexible devoir, en venant le premier consoler par une heureuse nouvelle cette mère qu'il a rendue si malheureuse [2]. Mais si nous sommes justes envers Racine, ne le soyons pas moins envers Euripide. Gardons-nous de le blâmer pour avoir, avec la liberté que lui laissait le goût de ses spectateurs, introduit dans l'action le personnage qui y était le plus directement intéressé; un personnage dont l'intervention, peu noble sans doute, mais vraisemblable et presque nécessaire, était, on ne peut le nier, un ressort moins arbitrairement inventé, que ne l'est, dans la pièce française, l'accident tout fortuit qui écarte Clytemnestre de son chemin, et empêche Arcas de la rencontrer.

La dispute de Ménélas et d'Agamemnon, qui se reprochent vivement et sans aucun détour, l'un les manéges de l'ambition [3], les irrésolutions de la faiblesse, l'autre

1. Plus haut, p. 5.

2. Faisant, à l'exemple de Rotrou et de Racine, usage de ce personnage, Leclerc et Coras lui prêtaient, d'après Dictys de Crète, un acte fort odieux : leur Ulysse, par une lettre signée frauduleusement du nom d'Agamemnon, amenait, à la grande surprise de celui-ci qui avait supprimé ses premiers ordres, Iphigénie dans le camp des Grecs et à l'autel de Diane. Cet artifice et le coup de théâtre qui en résultait sont au nombre des mérites singuliers loués dans la nouvelle *Iphigénie* par l'auteur des *Remarques* de 1675, cité plus haut, p. 11.

3. Il y a là des vers, les 355 et suivants, qui ont semblé dirigés par Euripide contre certains ambitieux de son temps dont l'incapacité intrigante avait été si funeste à l'État pendant les dernières années de la guerre du Péloponèse. On a même pensé qu'il avait eu particulièrement en vue l'usurpation téméraire, l'inhabile gouvernement, la chute

un lâche amour, une basse cruauté, est aussi beaucoup moins de notre goût qu'elle n'était du goût des anciens. Cet emportement, cette rudesse des mœurs homériques, ne sont pas voilés chez Homère, et les progrès de la politesse sociale n'imposaient pas encore à Euripide le devoir de les adoucir par les convenances du rang, plus qu'il ne l'a fait. Cela n'était pas davantage devenu une nécessité au temps d'Ennius, qui a rendu, à ce qu'il semble, fort exactement les invectives des deux frères[1]; au temps d'Æsopus, qui, en compagnie d'un autre grand acteur, Cimber, les a exprimées sur la scène avec applaudissement[2]. Ajoutons que, beaucoup plus près de nous, l'imitation de Rotrou[3] n'a point paru trop fidèle à un public moins préoccupé de la dignité des personnages tragiques qu'on ne l'a été depuis. Quoi qu'il faille penser, au reste, du ton de cette scène, elle est certainement très-théâtrale, et elle le paraît bien plus encore, lorsque, au plus fort de la querelle, survient tout à coup la nouvelle de l'arrivée de Cly-

rapide et honteuse des quatre cents. Voyez M. Th. Fix, *Euripidis fabulæ*, éd. F. Didot, 1843, Chronologia fabularum, p. 7 sq.; *Iphigénie en Aulide*, éd. L. Hachette, 1843, notes, p. 94.

1. Voyez, dans les recueils, les fragments conservés par Rufinianus *de Figur.* :

> Menelaus me objurgat : id meis rebus regimen
> Restat. . . . .
> Ego projector, quod tu peccas :
> Tu delinquis. ego arguor pro malefactis :
> Helena redeat, virgo pereat innocens :
> Tua reconcilietur uxor, mea necetur filia.

Il faut y joindre, je crois, cette citation de Cicéron (*Tusc.* IV, 36) : « Ira vero, quum diu perturbat animum, dubitationem insaniæ non « habet; cujus impulsu existit etiam inter fratres tale jurgium :

> Quis homo te exsuperavit unquam gentium impudentia?
> — Quis autem malitia te?

« Nosti quæ sequuntur. Alternis enim versibus torquentur inter fratres « gravissimæ contumeliæ : ut facile appareat Atrei filios esse.... »

2. *Rhet. ad Herenn.* III, 21.

3. Il est remarquable que cette imitation (acte II, sc. 2), sauf la longueur démesurée des tirades, et l'excessive familiarité de quelques détails, est un des meilleurs morceaux de l'ouvrage de Rotrou. J'en citerai des vers d'un tour spirituel et d'un style net et ferme, où il a paraphrasé, à son ordinaire, le passage remarquable dans lequel, par l'organe de Ménélas, Euripide, ce poëte moraliste, a peint si bien

temnestre et d'Iphigénie. Celui qui l'annonce mêle à son récit la peinture de l'empressement joyeux des Grecs à recevoir la femme et la fille du roi. Racine a élagué ces détails, un peu longs pour nous, mais il en a conservé l'esprit et peut-être mieux marqué l'intention dans des vers, qui percent comme d'un trait cruel le cœur du malheureux père :

> Déjà de leur abord la nouvelle est semée;
> Et déjà de soldats une foule charmée,
> Surtout d'Iphigénie admirant la beauté,
> Pousse au ciel mille vœux pour sa félicité.
> Les uns avec respect environnaient la reine,
> D'autres me demandaient le sujet qui l'amène.
> Mais tous ils confessaient que si jamais les dieux
> Ne mirent sur le trône un roi plus glorieux,
> Également comblé de leurs faveurs secrètes.
> Jamais père ne fut plus heureux que vous l'êtes[1].

Ici, dans l'une et dans l'autre pièce, éclate la douleur

(v. 326-334) ce dont la démocratie athénienne lui offrait le modèle, les allures diverses de l'ambition, dans la poursuite des honneurs et après qu'elle est satisfaite :

> Ne vous souvient-il pas avec combien d'adresse
> Vous vous êtes fait chef des troupes de la Grèce?
> Ah! comme ce grand cœur se savoit abaisser!
> Le front ne portoit pas l'image du penser;
> Et votre modestie, alors incomparable,
> Fut un adroit chemin vers ce rang honorable
> Jamais pour s'élever on ne se mit si bas;
> Vous offriez à l'un, à l'autre ouvriez les bras;
> Serriez à l'un la main, jetiez les yeux sur l'autre;
> Portiez votre intérêt beaucoup moins que le nôtre;
> De qui vous demandoit vous préveniez les pas;
> Et lors votre maison à tout le monde ouverte,
> Jusques aux basses-cours, n'étoit jamais déserte.
> Mais quand cette affectée et fausse humilité
> Vous eut de notre chef acquis la qualité,
> Un soudain changement de mœurs et de visage
> Fut de cet artifice un trop clair témoignage :
> Vous devîntes plus grave, et, comme auparavant,
> Ne nous parûtes plus cet ami si fervent;
> Vous fermâtes au peuple et l'oreille et la porte,
> Vous marchâtes suivi d'une nombreuse escorte,
> Et jamais on ne vit avec telle splendeur
> Du rang que vous tenez soutenir la grandeur.

1. Acte I, sc. 4.

un lâche amour, une basse cruauté, est aussi beaucoup moins de notre goût qu'elle n'était du goût des anciens. Cet emportement, cette rudesse des mœurs homériques, ne sont pas voilés chez Homère, et les progrès de la politesse sociale n'imposaient pas encore à Euripide le devoir de les adoucir par les convenances du rang, plus qu'il ne l'a fait. Cela n'était pas davantage devenu une nécessité au temps d'Ennius, qui a rendu, à ce qu'il semble, fort exactement les invectives des deux frères[1]; au temps d'Æsopus, qui, en compagnie d'un autre grand acteur, Cimber, les a exprimées sur la scène avec applaudissement[2]. Ajoutons que, beaucoup plus près de nous, l'imitation de Rotrou[3] n'a point paru trop fidèle à un public moins préoccupé de la dignité des personnages tragiques qu'on ne l'a été depuis. Quoi qu'il faille penser, au reste, du ton de cette scène, elle est certainement très-théâtrale, et elle le paraît bien plus encore, lorsque, au plus fort de la querelle, survient tout à coup la nouvelle de l'arrivée de Cly-

rapide et honteuse des quatre cents. Voyez M. Th. Fix, *Euripidis fabulæ*, éd. F. Didot, 1843, Chronologia fabularum, p. 7 sq.; *Iphigénie en Aulide*, éd. L. Hachette, 1843, notes, p. 94.

1. Voyez, dans les recueils, les fragments conservés par Rufinianus *de Figur.* :

> Menelaus me objurgat : id meis rebus regimen
> Restat. . . . .
> Ego projector, quod tu peccas :
> Tu delinquis. ego arguor pro malefactis :
> Helena redeat, virgo pereat innocens :
> Tua reconcilietur uxor, mea necetur filia.

Il faut y joindre, je crois, cette citation de Cicéron (*Tusc.* IV, 36) : « Ira vero, quum diu perturbat animum, dubitationem insaniæ non « habet; cujus impulsu existit etiam inter fratres tale jurgium :

> Quis homo te exsuperavit unquam gentium impudentia?
> — Quis autem malitia te?

« Nosti quæ sequuntur. Alternis enim versibus torquentur inter fratres « gravissimæ contumeliæ : ut facile appareat Atrei filios esse.... »

2. *Rhet. ad Herenn.* III, 21.

3. Il est remarquable que cette imitation (acte II, sc. 2), sauf la longueur démesurée des tirades, et l'excessive familiarité de quelques détails, est un des meilleurs morceaux de l'ouvrage de Rotrou. J'en citerai des vers d'un tour spirituel et d'un style net et ferme, où il a paraphrasé, à son ordinaire, le passage remarquable dans lequel, par l'organe de Ménélas, Euripide, ce poëte moraliste, a peint si bien

temnestre et d'Iphigénie. Celui qui l'annonce mêle à son récit la peinture de l'empressement joyeux des Grecs à recevoir la femme et la fille du roi. Racine a élagué ces détails, un peu longs pour nous, mais il en a conservé l'esprit et peut-être mieux marqué l'intention dans des vers, qui percent comme d'un trait cruel le cœur du malheureux père :

> Déjà de leur abord la nouvelle est semée;
> Et déjà de soldats une foule charmée,
> Surtout d'Iphigénie admirant la beauté,
> Pousse au ciel mille vœux pour sa félicité.
> Les uns avec respect environnaient la reine,
> D'autres me demandaient le sujet qui l'amène.
> Mais tous ils confessaient que si jamais les dieux
> Ne mirent sur le trône un roi plus glorieux,
> Également comblé de leurs faveurs secrètes,
> Jamais père ne fut plus heureux que vous l'êtes[1].

Ici, dans l'une et dans l'autre pièce, éclate la douleur

(v. 326-334) ce dont la démocratie athénienne lui offrait le modèle, les allures diverses de l'ambition, dans la poursuite des honneurs et après qu'elle est satisfaite :

> Ne vous souvient-il pas avec combien d'adresse
> Vous vous êtes fait chef des troupes de la Grece?
> Ah! comme ce grand cœur se savoit abaisser!
> Le front ne portoit pas l'image du penser;
> Et votre modestie, alors incomparable,
> Fut un adroit chemin vers ce rang honorable
> Jamais pour s'élever on ne se mit si bas;
> Vous offriez à l'un, à l'autre ouvriez les bras;
> Serriez à l'un la main, jetiez les yeux sur l'autre;
> Portiez votre intérêt beaucoup moins que le nôtre;
> De qui vous demandoit vous préveniez les pas;
> Et lors votre maison à tout le monde ouverte,
> Jusques aux basses-cours, n'étoit jamais déserte.
> Mais quand cette affectée et fausse humilité
> Vous eut de notre chef acquis la qualité,
> Un soudain changement de mœurs et de visage
> Fut de cet artifice un trop clair témoignage :
> Vous devintes plus grave, et, comme auparavant,
> Ne nous parûtes plus cet ami si fervent;
> Vous fermâtes au peuple et l'oreille et la porte,
> Vous marchâtes suivi d'une nombreuse escorte,
> Et jamais on ne vit avec telle splendeur
> Du rang que vous tenez soutenir la grandeur.

1. Acte I, sc. 4.

d'Agamemnon, mais toujours avec moins de retenue chez Euripide, plus de contrainte chez Racine. La majesté royale fait, dans la tragédie française (qu'on me pardonne de renouveler ce rapprochement[1]), l'office du voile de Timanthe.

Juste ciel! c'est ainsi qu'assurant ta vengeance,
Tu romps tous les ressorts de ma vaine prudence!
Encor si je pouvais, libre dans mon malheur,
Par des larmes au moins soulager ma douleur!
Triste destin des rois! esclaves que nous sommes
Et des rigueurs du sort, et des discours des hommes!
Nous nous voyons sans cesse assiégés de témoins,
Et les plus malheureux osent pleurer le moins.

Ainsi parle, noble dans sa douleur, notre Agamemnon[2]. Voici comme parlait, plus hors de lui, l'Agamemnon d'Euripide :

« C'est bien : entre; le reste, la fortune en prendra soin. Hélas! malheureux! que dire? par où commencer[3]? En quels liens étroits suis-je tombé! Comme le sort s'est joué de toutes mes ruses! Ah! l'obscurité a ses avantages. Le vulgaire peut pleurer, peut se plaindre. Il en est autrement dans un rang élevé. Le peuple[4] règle notre vie, nous lui obéissons, nous sommes ses esclaves. Je n'ose répandre des larmes, et je rougis, malheureux! de n'en point répandre, tombé dans une telle infortune[5].... »

Il y a quelque intérêt à mesurer l'intervalle qui sépare Euripide et Racine, par ces versions sèches et froides d'Ennius et de Rotrou.

Plebes in hoc regi antistat loco: licet
Lacrumare plebei, regi honeste non licet.
(D. Hieron., *Epitaph. Nepot.*)

1. Voyez t. II p. 273. Cf. t. I, p. 148.
2. Acte I. sc. 4.
3. D'après la correction généralement adoptée, πόθεν au lieu de σέθεν.
4. Τὸν δῆμον, disent en effet les manuscrits; mais on y a substitué d'après Plutarque, *Vit. Nic.* c. V. : Τὸν ἔγχον, ce qui donne ce sens : « L'arbitre de notre vie c'est l'orgueil. »
5. V. 430 sqq.

C'est un doux privilége à la basse fortune
Que de pouvoir pleurer quand le sort importune,
Et c'est un triste effet de ma condition
Qu'interdire la plainte à mon affliction.

La fin de la scène grecque est marquée par un changement bien inattendu. Ménélas s'est ému aux larmes de son frère ; il le plaint, et rougit de lui-même[1] ; il mettra désormais à défendre les jours de sa nièce autant d'ardeur que tout à l'heure à les poursuivre. Ces sentiments généreux ne sont pas, comme l'a supposé Rotrou dans son imitation, une pure feinte d'un homme qui, assuré de ce qu'il désire, croit pouvoir, sans inconvénient, laisser paraître de la pitié et du désintéressement; mais ils viennent trop tard, Agamemnon n'en peut profiter. Le sort d'Iphigénie n'est plus entre ses mains; les Grecs, instruits par Calchas et par Ulysse, viendraient la lui demander jusque dans Argos; en la défendant, il compromettrait, sans la sauver, sa propre vie et la sûreté de ses États. La seule grâce qu'il implore, c'est qu'on l'aide à tromper une mère, à lui dérober quelque temps le coup terrible qui la menace.

On a rapproché[2] ce retour de Ménélas, si imprévu et si naturel, d'une scène fameuse dans le théâtre anglais, de celle où Cassius, qui s'est violemment emporté contre Brutus, se sent tout à coup saisi de pitié et de tendresse pour son ancien ami, en apprenant de lui la mort de Porcia[3]. Shakspeare offre un second exemple non moins frappant de ces subites révolutions du cœur, qui étaient, je ne puis trop le répéter, les coups de théâtre des Grecs :

1. Parmi les raisons qu'il s'oppose à lui-même, on remarque (v. 475 sqq.) une sorte de reproduction de l'étrange parallèle entre l'amour fraternel et d'autres affections domestiques, auquel nous nous sommes précédemment arrêtés (voyez t. II, p. 275) dans l'*Antigone* : « .... Est-ce mon hymen que je regrette? J'en puis former un autre aussi glorieux. Mais quand j'aurai, malheureux! causé la perte d'un frère, Hélène reconquise ne me dédommagera pas, ce sera échanger le bien contre le mal.... »
2. Letourneur, notes de sa traduction de Shakspeare.
3. *Jules César*, acte II, sc. 3.

au dénoûment de Roméo et Juliette, les pères des deux amants, ces mortels ennemis, se rencontrent et se réconcilient sur le corps de leurs enfants, que leur haine a perdus. Capulet s'écrie même comme Ménélas[1], absolument dans les mêmes termes :

« Donne-moi la main, Montaigu ; donne-moi la main, mon frère. »

Les chœurs de l'*Iphigénie en Aulide* ont un mérite rare chez Euripide et même chez Sophocle, celui de convenir au sujet. Des stances sur le crime de Pâris, si funeste à la famille d'Agamemnon, se lient d'une manière heureuse à la scène que je viens d'analyser[2].

Au milieu de ces chants, arrive sur un char Clytemnestre, ayant Iphigénie à son côté et dans ses bras le jeune Oreste. La peinture complaisamment prolongée de sa félicité et de sa joie maternelles forme un douloureux contraste avec la situation. Le poëte ne craint pas de nous montrer la femme d'Agamemnon, la reine de Mycènes, dans toute la simplicité des mœurs antiques. Les soins qu'elle se donne pour faire arrêter le char et retenir les chevaux, pour faire descendre sa fille, pour éveiller son jeune enfant que le mouvement du voyage a endormi, tous ces détails de la vie ordinaire que dédaignerait, comme trop bourgeois, notre Melpomène, n'ont point effarouché la muse familière d'Euripide. Un critique cé-

1. V. 461.
2. Le commencement de ce chœur cité par Athénée, *Deipn.* XIII, est faussement attribué par lui au poëte Chérémon (voyez sur Chérémon notre t. I, p. 99), ce qui a conduit un critique à faire de ce poëte l'auteur de l'*Iphigénie en Aulide*. Nous trouvons encore ici Ovide sur la trace d'Euripide. C'est au vers 537 sqq. qu'il semble avoir emprunté cette double flèche dont il arme l'Amour, *Métam.*, 468 sqq. :

Eque sagittifera promsit duo tela pharetra
Diversorum operum ; fugat hoc, facit illud amorem, etc.

C'est d'Euripide que sont venus, en passant par Ovide, les vers charmants placés par Voltaire, moins convenablement, je crois, dans sa *Nanine* (acte I, sc. 1) :

Je vous l'ai dit, l'amour a deux carquois, etc.

lèbre de notre temps[1], que je citerai plus longuement tout à l'heure, l'a ingénieusement remarqué ; il y a loin de là à cet ordre solennel de l'Agamemnon français :

. . . . Gardes, suivez la reine[2].

La pièce d'Euripide n'a point d'Ériphile, point de ces mouvements d'amour et de jalousie exprimés dans la pièce de Racine avec une éloquence si passionnée, mais qui altèrent quelque peu la simplicité, l'unité du sujet. Ici tout est donné, sans mélange, aux sentiments qui en sortent, à ceux de la piété filiale et de l'amour paternel.

Agamemnon vient recevoir Iphigénie, et sa vue, ses discours, sa naïve tendresse, sa joie enfantine, le charment et le déchirent. Racine a fait de cette scène une imitation véritablement admirable par la rapidité, la précision, l'effet des reparties. Mais, le dirai-je, et pourquoi le dissimuler, la dignité y gêne parfois la nature. Ce n'est plus tout à fait ce père qui s'oublie dans les bras et au milieu des caresses de sa fille, qui sourit et verse des larmes, qui s'écrie et s'arrête ; ce n'est plus cet abandon, ce trouble, ces mouvements confus, toutes ces *faiblesses du sang :* c'est une douleur plus contenue, plus majestueuse, plus digne d'un roi peut-être, mais moins convenable à un père. L'Agamemnon d'Euripide ne mérite pas qu'on lui dise, comme à l'Agamemnon de Racine :

N'osez-vous, sans rougir, être père un moment[3] ?

Sans doute, il y a un art profond à finir la scène par ces mots dont le sens caché est si cruel pour celui qui les prononce et pour le spectateur qui les comprend :

IPHIGÉNIE.

Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille ?

1. M. Villemain, *Études de littérature ancienne et étrangère; Essai sur Shakspeare.*
2. Acte IV, sc. 10.
3. Acte II, sc. 2.

AGAMEMNON.

Hélas!

IPHIGÉNIE.

Vous vous taisez?

AGAMEMNON.

Vous y serez, ma fille.

Adieu [1].

Mais quel pathétique entraînant dans cet éclat subit de l'Agamemnon grec qui ne se contient plus, et à qui son secret est près d'échapper:

« Heureuse ignorance, que je te porte envie! Rentre, ma fille; retourne vers tes compagnes. Donne-moi ta main; donne-moi un baiser bien doux et bien amer. Que de temps tu seras séparée d'un père! Quoi! ce sein; quoi! ces joues, ces cheveux blonds!... O ville des Phrygiens! ô Hélène! combien vous nous êtes funestes! Cessons ces discours: je pleure en t'embrassant; va-t'en, ma fille[2]. »

Resté seul avec Clytemnestre, Agamemnon s'excuse de son involontaire attendrissement sur cet hymen qui va le priver de sa fille :

« Cette séparation est heureuse, sans doute; mais, cependant, un père se sent le cœur déchiré, quand il lui faut voir passer dans une maison étrangère l'enfant qui a coûté tant de soins[3]! »

La scène se refroidit ensuite par un long détail de la généalogie d'Achille. Il est naturel que Clytemnestre, bien qu'elle doive en savoir quelque chose, s'en informe cependant; il ne l'est pas moins qu'Agamemnon l'en instruise; ajoutons que l'obligation où il est de répondre à des questions qui l'assassinent a quelque chose de dramatique. Cela cependant ne suffit peut-être pas pour que le spectateur s'intéresse à une si longue explication. Les Grecs sacrifiaient même l'intérêt à la vraisemblance. Euripide veut qu'Agamemnon arrive par quelques détours à ce conseil, puis à cet ordre, de partir pour Argos,

1. Acte II, sc. 2. — 2. V. 667-675. — 3. V. 678-680.

que Clytemnestre doit trouver si bizarre et si cruel. La Harpe, qui loue avec raison la manière dont Racine s'est tiré de ce pas difficile, se récrie sur l'étrange et absurde apparence que, chez Euripide, se donne aux yeux de sa femme Agamemnon, en la renvoyant ainsi après l'avoir mandée. Il n'oublie qu'une chose, c'est qu'Agamemnon ne l'a point mandée, qu'elle est venue contre son désir, et que quelques vers plus haut, à l'annonce de son arrivée, il en a exprimé son mécontentement et son chagrin. C'est avec cette attention que La Harpe lisait les anciens pour lesquels il se montrait si sévère.

La Clytemnestre française se soumet à l'ordre de son époux; le bonheur de sa fille la console, dit-elle[1]. Il n'en est pas de même de la Clytemnestre grecque : elle se révolte hautement contre ce qui lui semble une fantaisie cruelle :

« Non, par la déesse d'Argos, je n'obéirai pas. Les choses du dehors, gouverne-les à ta volonté. Mais celles de la maison, mais ce qui regarde l'hymen de mes filles, c'est à moi de m'en occuper[2]. »

Plus tard[3] elle menacera Agamemnon, s'il ose répandre son sang, de sanglantes représailles[4]. On voit qu'Euripide n'a pas voulu seulement peindre la mère d'Iphigénie, mais encore Clytemnestre. Il n'a pas craint d'affaiblir l'intérêt touchant qu'elle inspire par cette perspective lointaine ouverte sur ses crimes à venir. La Harpe, qui le condamne, parce qu'il s'agit d'Euripide et d'un Grec, a loué, je crois, ce vers, qui lui est emprunté

1. Acte III. sc. 2. — 2. V. 729 sqq. — 3. V. 1169 sqq.; 1436 sq.

4. C'est le sens détourné que donnent au premier des deux passages auxquels renvoie la note précédente, un grand nombre de traductions, entre autres, parmi les plus récentes qui aient paru en notre langue, celles de M. H. Pottier en 1836, de M. Artaud en 1842. Nous devons dire que cette interprétation, adoptée depuis par M. Stiévenart dans les notes de son édition de l'*Iphigénie en Aulide*, a contre elle l'autorité de God. Hermann, et plus récemment de M. Th. Fix (voyez sa traduction latine d'Euripide, dans la bibliothèque grecque de F. Didot).

par Racine, et qui mériterait la même critique ou le même éloge ;

Ne reprochez jamais mon trépas à mon père[1].

Aurait-il blâmé cet autre vers d'Iphigénie disant d'Oreste :

Puisse-t-il être un jour moins funeste à sa mère[2] !

et dans Athalie, ce sinistre souhait :

Enfants, ainsi toujours puissiez-vous être unis[3] !

On ne tarirait pas sur ces exemples.

Il est peu raisonnable de se plaindre, comme on l'a fait, qu'un des principaux personnages de la pièce, qu'Achille n'arrive qu'au quatrième acte. Les pièces grecques n'avaient pas d'actes, et cette continuité de la représentation était une des raisons qui permettaient de montrer au début des acteurs qui ne devaient point reparaître, comme nous avons vu Ménélas, ou d'en introduire presque au dénoûment dont il n'avait pas encore été question, comme nous voyons Achille.

L'Achille d'Euripide ne ressemble en rien à l'Achille de Racine. Il en diffère par sa situation et plus encore par son caractère. Il ne doit point épouser Iphigénie, il ne l'aime pas, il ne l'a même jamais vue ; en outre, ses discours n'offrent point cet emportement amoureux, cette fougue de jeunesse, cette audace présomptueuse, ce mépris des obstacles et du danger, ce dédain des hommes et presque des dieux, tous ces traits brillants qui séduisent la multitude, plaisent aux acteurs dont ils font valoir les qualités et quelquefois les défauts. Son rôle n'a point cette couleur que nous sommes convenus d'appeler chevaleresque, nom qui avertit assez que le modèle en est plus moderne qu'antique.

Qu'on juge du contraste. Il n'est pas besoin de dire ce

1. Acte V, sc. 3. — 2. Acte V, sc. 3. — 3. Acte IV, sc. 4.

qu'est l'Achille français, tout le monde le sait de reste. L'Achille grec, lorsqu'on veut lui présenter Iphigénie, refuse de la voir ; il croirait lui vendre trop chèrement son secours, s'il la forçait de manquer aux bienséances de son sexe ; touché du noble dévouement de cette jeune fille, il avoue qu'il l'eût souhaitée pour épouse, mais il ajoute qu'il l'eût pourtant sacrifiée, s'il l'eût fallu, au salut de la Grèce, et s'il est irrité contre Agamemnon, c'est uniquement à cause de l'abus qu'on a fait de son nom. Nous voilà, certes, bien loin de nos idées de galanterie.

Ce n'est pas tout : Achille se dévoue par générosité à la défense d'Iphigénie ; mais, avant d'employer la force, il conseille de recourir à la prière. Malgré son courroux contre Agamemnon, dont la ruse l'a personnellement offensé, il ne serait pas fâché que la démarche qu'il propose pût amener entre eux un rapprochement ; il promet de combattre, mais non de vaincre ; abandonné de ses propres soldats, réduit à quelques amis, il s'obstine dans son courageux dessein ; mais lorsque Iphigénie s'est résignée, il la suit à l'autel, résigné lui-même, et prend part religieusement aux cérémonies du sacrifice. Voilà quel est l'Achille grec : cette prudence, cette modération, ce courage modeste et paisible, ce scrupule superstitieux ne sont-ils pas précisément le contre-pied de ce que nous applaudissons sur notre scène ?

La Harpe n'en peut revenir. Il s'étonne surtout qu'Euripide, qui était sur la voie, n'ait pas fait Achille amoureux. C'est bien le cas de dire, comme dans la tragédie :

Ce grand étonnement me surprend à mon tour.

Comment lui eût-il prêté un sentiment que n'admettait pas la condition des femmes dans l'antiquité, à plus forte raison dans les temps barbares, et qui n'a pu se produire, tel du moins que nous le concevons, qu'avec les mœurs modernes ?

Achille, transporté parmi nous, a dû perdre de sa ru-

desse, de sa froideur, prendre quelque chose de notre politesse, de notre exaltation passionnée : l'état de la société, les habitudes de la littérature conspiraient également à façonner ce sauvage. Racine n'a pas eu l'honneur du changement, il était fait avant lui : dans l'Iphigénie de Rotrou on avait déjà vu un Achille amoureux. A cette donnée romanesque, Racine ajouta l'élégance du langage et l'éloquence de la passion. Quelque temps après, Leclerc et Coras, dans cette triste Iphigénie pour laquelle, dit l'épigramme, ils se disputèrent deux fois, et qui ressemblait trop à celle de Rotrou pour qu'ils y eussent droit l'un ou l'autre, ramenèrent le rôle où l'avait laissé Rotrou, et même un peu plus près des héros de Scudéri.

La Harpe dit que notre Achille est tracé sur le modèle proposé par Horace[1]; cela est vrai en partie. Il prétend en outre qu'il ressemble beaucoup plus que l'Achille d'Euripide à celui d'Homère; c'est ce qu'on ne saurait accorder. Je ne puis voir entre le héros de l'*Iphigénie* et celui de l'Iliade d'autre différence que celle de l'âge : c'est dans la tragédie un Achille presque adolescent, avec des formes modestes et timides, une réserve pudique, mais qui se montre déjà capable de force, de résolution, de dévouement, ami de la gloire et supérieur à la crainte; il promet tout ce que tiendra dans le poëme le jeune homme et l'homme fait. Ainsi la statuaire antique variait par les nuances de l'âge le type consacré des dieux, et, sans en altérer le caractère, montrait, par exemple, la figure d'Apollon avec les grâces de l'adolescence, avec la vigueur, l'éclat de la jeunesse, avec la gravité de l'âge mûr.

Ce que je viens de dire du rôle d'Achille dans la tragédie d'Euripide, me permet de passer rapidement sur les scènes qu'il remplit, et qui, à part les différences que j'ai indiquées, ressemblent fort aux scènes correspondantes de la pièce française.

1 *Ad ison.* 120 sqq.

Achille vient demander compte à Agamemnon de l'inaction de l'armée, dont s'ennuient ses soldats, et dont lui-même se fatigue[1]; il rencontre, sur le seuil de la maison, Clytemnestre, qui croit saluer en lui un gendre. Achille, avec un étonnement justifié par les mœurs de ces temps, mais que le poëte a peut-être trop marqué, se refuse à une prévenance qui lui semble inconvenante, et qu'il ne peut comprendre. Tous deux s'expliquent et reconnaissent bientôt, avec indignation, que, pour des causes qu'ils ignorent, on a abusé du nom de l'un et de la crédulité de l'autre. Alors paraît le vieil esclave, confident du secret de son maître, et qui vient le trahir. Sa révélation inattendue forme un coup de théâtre à l'effet duquel Racine, avec le génie de notre art dramatique, a encore ajouté, en amenant sur la scène tous ceux qu'intéresse cette étrange nouvelle, et en faisant sortir de leur bouche toutes ces exclamations de surprise, d'horreur, ou d'une joie cruelle :

ARCAS.

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

1. V. 791 sqq. Ce passage a donné à Ennius l'idée d'introduire dans son imitation, fort libre, on l'a déjà vu, de l'*Iphigénie en Aulide*, à la place des jeunes filles de Chalcis dont Euripide avait composé le chœur de sa tragédie, une troupe de soldats, fatigués de l'attente du départ et se plaignant de leur désœuvrement. Voici comme les faisait parler le vieux poëte de Rome dans des vers cités et commentés par Aulu-Gelle (XIX, 10), et qui offrent un exemple bien frappant de cet agrément grossier de l'allitération par lequel Ennius et en général les écrivains de cet âge remplaçaient tout ce qui manquait encore à la poésie latine :

Otio qui nescit uti, plus negotii
Habet, quam quum est negotium in negotio.
Nam cui, quod agat, institutum est, nullo negotio
Illud agit; studet ibi; mentem atque animum delectat suum.
Otioso in otio animus nescit quid velit.
Hoc idem est : neque domi nunc nos, nec militiæ sumus;
Imus huc, hinc illuc; quem illuc ventum est, ire illinc lubet;
Incerte errat animus; præterpropter vitam vivitur.

« Qui ne sait occuper son loisir a plus à faire que s'il était occupé. Quand on a quelque occupation, on s'y livre, on s'y applique, on en charme son esprit. Mais dans un loisir désoccupé on ne sait ce qu'on veut. Ainsi de nous : nous ne sommes maintenant ni en paix ni en guerre; nous allons, nous venons, et recommençons sans cesse : notre esprit est inquiet, errant; c'est être à côté, en dehors de la vie. »

ACHILLE.

Lui!

CLYTEMNESTRE.

Sa fille!

IPHIGÉNIE.

Mon père!

ÉRIPHILE.

O ciel! quelle nouvelle [1]!

Comme chez Racine, chez Euripide Clytemnestre tombe aux pieds d'Achille, et, dans un discours pathétique, réclame son appui pour celle qui a porté, quoique à tort, le nom de son épouse. Achille, par pitié pour Iphigénie, par indignation contre son père [2], s'engage à la protéger; mais il veut qu'avant tout on essaye de fléchir Agamemnon. Après quelques chants [3] où le chœur, occupé tout ensemble d'Achille et d'Iphigénie, mêle au souvenir des

1. Acte III, sc. 5.
2. A quelques vers (945 sqq.), dans lesquels Achille s'exprime sur l'art des devins avec une légèreté sceptique qui est moins du héros homérique que d'Euripide lui-même, il faut peut-être rapporter, comme imitation d'Ennius, ces autres vers cités par Cicéron (*de Republ.*, I, 18; *de Divin.*, II, 13) :

Astrologorum signa in cœlo quærit; observat Jovis
Quum Capra, aut Nepa, aut exoritur nomen aliquod belluarum.
Quod est ante pedes nemo spectat, cœli scrutatur plagas.

Comme Cicéron dit que ces vers étaient placés dans la bouche d'Achille, et qu'il les fait citer précisément par un contemporain d'Ennius, qu'Ennius a loué dans ses *Annales*, Ælius Sextus, il est naturel de penser qu'ils sont de ce poëte et de son *Iphigénie en Aulide*.

Achille n'est pas le seul qui, dans l'*Iphigénie en Aulide*, estime peu les devins; Agamemnon, v. 510 sq., en parle, et il en a bien quelque droit, plus mal encore. M. Th. Fix (Euripid. F. Didot, *Chronologia fabularum*, p. VII; cf. p. XII) s'est autorisé particulièrement de ces passages pour établir que l'*Iphigénie en Aulide*, comme aussi l'*Iphigénie en Tauride* et d'autres pièces où se rencontrent de semblables traits, ont été composées après le désastre de Sicile, lorsque, au rapport de Thucydide (VIII, 1; cf. II, 21), les Athéniens s'irritaient contre les devins dont les flatteuses prédictions les avaient abusés.

3. M. Stiévenart en a donné une traduction nouvelle dans les notes de son édition de l'*Iphigénie*, p. 103.

noces de Thétis [1] l'image de cet hymen funeste qui va s'accomplir par un sacrifice sanglant, nous sommes transportés à l'une des scènes les plus frappantes de l'ouvrage, celle où Agamemnon est mis aux prises avec la colère de son épouse et les larmes de sa fille.

Dans cette situation, si vivement attendue, si habilement amenée, les deux poëtes, toujours avec l'esprit différent de leur temps et de leur théâtre, ont fait assaut de génie. La Harpe a très-bien montré, dans un parallèle qu'il ne faut point refaire, comment la disposition imaginée par Euripide, déjà très-vraisemblable et très-naturelle, était devenue, chez Racine, plus vive et plus théâtrale; comment le poëte français avait su prêter à son Agamemnon un langage plus consolant et plus tendre, et à sa Clytemnestre un emportement plus pathétique et plus entraînant. Racine conserve-t-il la même supériorité dans la plainte d'Iphigénie? Je vais, pour qu'on en puisse juger, mettre en regard les deux morceaux. On y verra bien fortement marquée cette diversité du génie antique et du génie moderne que je me suis jusqu'à présent efforcé de montrer. Je ne m'excuserai pas de citer les vers tant cités de Racine: c'est le privilége des beaux vers de paraître toujours nouveaux. Je ne m'accuserai point non plus de nuire par une faible version à la gloire d'Euripide. J'ai l'heureuse fortune de pouvoir emprunter aux cours de M. Villemain [2] un morceau de traduction qui offre le mé-

1. V. 1026 sqq. Thétis les rappelle elle-même, d'une manière touchante, dans un passage d'une tragédie perdue d'Eschyle que nous avons cité précédemment, t. I, p. 261. Ces noces étaient un des thèmes favoris de la poésie grecque qui les avait célébrées sous des formes bien diverses (voyez Homère, *Iliad.* XXIV, 58 sqq.; Hesiod. fragm. XLVI; Pindar., *Pyth.* III, 155 sqq.; *Nem.* IV, 107 sqq., etc.), avant que Catulle en fît le sujet ou le cadre de sa petite épopée. *Carm.* LXIV.
2. A ses leçons inédites, et dont on doit tant désirer la publication, sur l'histoire de la littérature française du dix-septième siècle. Dans son *Tableau du dix-huitième siècle*, XLIIIe leçon, M. Villemain a touché de nouveau, en passant, au parallèle des deux *Iphigénie*.

Ce parallèle a depuis (en 1843) occupé une place importante dans le *Cours de littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin. La question traitée dans le chapitre II: Comment l'ancien théâtre exprimait

rite bien rare, et permis seulement aux grands écrivains, d'être à la fois littéral et élégant, de conserver, avec le libre mouvement de notre langue, les grâces étrangères de l'original. Que ne puis-je, aussi facilement, emprunter au traducteur la sagacité de son goût, l'ingénieuse délicatesse de ses commentaires!

Lorsque Agamemnon, dans notre tragédie, frappé du trouble de sa femme et de sa fille, s'écrie qu'on l'a trahi, Iphigénie s'avance et lui dit:

. . . . . Mon père!
Cessez de vous troubler: vous n'êtes point trahi:
Quand vous commanderez, vous serez obéi.
Ma vie est votre bien; vous voulez le reprendre:
Vos ordres sans détours pouvaient se faire entendre.
D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis,
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et, respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.
Si pourtant ce respect, si cette obéissance
Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense;
Si d'une mère en pleurs vous plaignez les ennuis,
J'ose vous dire ici, qu'en l'état où je suis,
Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie,
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie,
Ni qu'en me l'arrachant, un sévère destin
Si près de ma naissance en eût marqué la fin.
Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père;
C'est moi qui, si longtemps le plaisir de vos yeux,
Vous ai fait de ce nom remercier les dieux;
Et pour qui, tant de fois, prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.

les émotions qui tiennent à la douleur physique et à la crainte de la mort; comment les exprime le théâtre moderne, a conduit l'ingénieux critique à traduire à son tour la plainte d'Iphigénie et à la comparer au morceau correspondant de Racine. On me saura gré de renvoyer ici et aux réflexions sur le morceau d'Euripide par lesquelles M. Stiénart termine son commentaire de l'*Iphigénie en Aulide*, et à ce qu'a écrit récemment, en 1856, M. A. Ditandy, sur ce même sujet, p. 107 et suiv. de son *Parallèle d'un épisode de l'ancienne poésie indienne avec des poëmes de l'antiquité classique*.

Hélas! avec plaisir je me faisais conter
Tous les noms des pays que vous allez dompter;
Et déjà, d'Ilion présageant la conquête,
D'un triomphe si beau je préparais la fête.
Je ne m'attendais pas que, pour le commencer,
Mon sang fût le premier que vous dussiez verser.
Non que la peur du coup dont je suis menacée
Me fasse rappeler votre bonté passée.
Ne craignez rien: mon cœur, de votre honneur jaloux,
Ne fera point rougir un père tel que vous;
Et si je n'avais eu que ma vie à défendre,
J'aurais su renfermer un souvenir si tendre.
Mais à mon triste sort, vous le savez, seigneur,
Une mère, un amant attachaient leur bonheur.
Un roi digne de vous a cru voir la journée
Qui devait éclairer notre illustre hyménée;
Déjà sûr de mon cœur, à sa flamme promis,
Il s'estimait heureux: vous me l'aviez permis.
Il sait votre dessein: jugez de ses alarmes.
Ma mère est devant vous, et vous voyez ses larmes.
Pardonnez aux efforts que je viens de tenter
Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter[1].

Quand on lit, quand on entend ces vers d'un tour si touchant et si noble, d'une grâce et d'une harmonie si ravissantes, on ne peut comprendre en vérité comment il est possible de leur comparer quelque chose. Qu'on écoute cependant l'Iphigénie d'Euripide.

« O mon père, si j'avais la voix persuasive d'Orphée, pour me faire suivre des rochers en chantant, et adoucir qui je voudrais par mes paroles[2], ce serait là mon refuge: mais je n'ai d'autre science que mes larmes; voilà tout ce que je peux; comme une suppliante, je presse contre tes genoux ce corps que celle-ci a mis au monde pour toi. Ne me fais pas

1. Acte IV, sc. 4.
2. On a blâmé ce commencement comme sentant la harangue; mais il faut songer que dans la bouche d'un personnage grec, pour des auditeurs grecs eux-mêmes, cette allusion à la puissance des chants d'Orphée était plus naturelle qu'elle ne nous le semble. On la retrouve chez Euripide dans les discours passionnés que tient Admète à Alceste mourante: « Si j'avais, lui dit-il, la langue, la lyre d'Orphée, et que je pusse, fléchissant la fille de Cérès ou son époux, te ramener des enfers, j'y descendrais.... » (*Alcest.*, v. 370-373.) La même allusion se voit encore dans un passage, d'un tout autre caractère, du *Bellérophon*

mourir avant le temps : il est doux de regarder la lumière; ne me force pas de voir les abîmes souterrains[1]. La première, je t'ai nommé mon père[2], et tu m'appelas ta fille[3] ; la première penchée sur tes genoux, je t'ai donné de douces caresses et j'en ai reçu de toi. Tu me disais alors : « O ma fille, te verrai-je quelque jour dans la maison d'un puissant époux, heureuse et florissante, comme il est digne de moi ? » et moi je te disais, suspendue à ton cou, et pressant ta barbe que je touche encore : « Te recevrai-je vieillissant, ô mon père, dans la douce hospitalité de ma maison, pour te rendre les soins qui m'ont nourrie dans mon enfance ? » Je garde la mémoire de ces paroles ; mais tu les as oubliées, et tu veux me faire mourir. N'achève pas, au nom de Pélops et de ton père Atrée et de ma mère qui souffre en ce moment une douleur égale à celle de l'enfantement. Qu'y a-t-il entre moi et les noces d'Hélène et de Pâris ? d'où est-il venu pour ma perte ? Tourne les yeux vers moi : donne-moi un regard et un baiser, afin qu'en mourant j'emporte ce gage de toi, si tu n'es pas persuadé par mes paroles. Et toi, mon frère, tu es un faible défenseur pour tes amis ; viens cependant avec tes larmes supplier

(fragm. XVII, v. 10). C'était, à ce qu'il semble, une forme qu'affectionnait Euripide, et il y a lieu de douter qu'elle ait été transportée par l'imitation de l'*Alceste* dans l'*Iphigénie en Aulide*, comme le veut Bœckh (*Græc. trag. princip.*, XX).

1. Passage cité par Plutarque (*de Aud. poet.*, II) avec d'autres, sur les mensonges des poëtes au sujet de l'autre vie. Amyot l'a traduit ainsi :

> Ne me tuez avant que je sois meure,
> Me contraignant d'aller faire demeure
> Entre les morts, sous la terre pesante :
> La lumière est à voir trop plus plaisante.

2. Eschine, l'ancien tragédien, qui savait son théâtre, s'est souvenu de ce trait et l'a tourné contre Démosthène dans leur célèbre lutte. En empruntant au commentaire de M. Stiévenart cette observation, je citerai aussi le passage d'après sa traduction des discours d'Eschine et de Démosthène : « C'était le septième jour depuis la mort de sa fille; et, avant de l'avoir pleurée, avant de lui rendre les derniers devoirs, couronné de fleurs et vêtu d'une robe blanche, il offre des sacrifices (au sujet de la mort de Philippe)!... *Celle qui la première*, qui la seule, malheureux! *t'appela du nom de père*, tu venais de la perdre! » (Æschin., *in Ctesiph.*, 29.)

3. Il est intéressant de retrouver, pour ainsi dire, les titres de cette belle tragédie dans les imitations de détail qu'elle avait, outre la pièce d'Ennius, fournies à la poésie latine. Aux passages d'Ovide cités plus haut on doit joindre le suivant de Lucrèce, *de Nat. rer.*, I, 94 .

> Nec miseræ prodesse in tali tempore quibat.
> Quod patrio princeps donarat nomine regem.

ton père de ne pas tuer ta sœur. Il y a dans les enfants même l'intelligence du malheur. Vois, mon père ; en se taisant, il te supplie. Épargne-moi : prends pitié de ma vie. Nous te conjurons tous deux, l'un faible enfant, l'autre déjà grande. Je n'ajouterai qu'un mot plus fort que tout : rien n'est plus doux pour les mortels que de voir le jour. Personne ne souhaite la nuit des enfers. Insensé qui veut mourir : une vie malheureuse est préférable à la plus belle mort[1]. »

Qui ne sent la différence des deux morceaux? C'est, chez Racine (et la métamorphose était encore faite avant lui; elle semble bien autrement complète dans la pièce de Rotrou[2]), une princesse qui détourne d'elle-même sa douleur, et la reporte sur les objets de son affection; qui, soigneuse de sa dignité, demande la vie sans paraître craindre la mort. C'est, chez Euripide, une jeune fille,

1. V. 1200-1341.
2. L'Iphigénie de Rotrou dit à sa confidente (acte IV, sc. 1) :

> . . . . . Épargnez ma constance ;
> Considérant ma mort, regardez ma naissance,
> Et combien il importe à ma condition
> De ne commettre pas une lâche action.

Elle dit à son père, avec quelque souvenir d'Euripide et quelque pressentiment de Racine (acte IV, sc. 3) :

> . . . . . .
> S'il vous souvient pourtant que je suis la première
> Qui vous ait appelé de ce doux nom de père,
> Qui vous ait fait caresse, et qui, sur vos genoux,
> Vous ait servi longtemps d'un passe-temps si doux,
> Ne vous étonnez pas que cette mort m'étonne :
> Je ne l'attendois pas du bras qui me la donne;
> Et je me plains bien moins, en mon mauvais destin,
> D'un tel assassinat que d'un tel assassin.
> La mort est un écueil fatal à tous les hommes;
> Nous y sommes sujets dès l'instant que nous sommes.
> Oui, seigneur, la première et dernière des lois
> Est la nécessité de mourir une fois :
> Je mourrai sans regret. . . . . .
> . . . . . .
> D'avoir recours aux pleurs, d'implorer votre grâce,
> Un si vil procédé sent trop son âme basse;
> C'est une lâcheté que le sang me défend :
> En cela connoissez que je suis votre enfant.
> Plus vous me témoignez de n'être plus mon père,
> Plus je m'efforcerai de prouver le contraire;
> Le sang qui sortira de ce sein innocent
> Prouvera malgré vous sa source en se versant.

De ces derniers vers est venu chez Racine, si habile à profiter de ses

surprise tout à coup, au milieu de l'heureuse sécurité de son âge, par un terrible arrêt, qui repousse avec désespoir le glaive levé sur sa tête, qui caresse, qui supplie, qui cherche et poursuit la nature jusqu'au fond des entrailles d'un père, qui s'écrie douloureusement comme la captive de notre André Chénier :

O mort, tu peux attendre ; éloigne, éloigne-toi,
. . . . . .
Je ne veux point mourir encore.

Shakspeare, si éloigné et tout ensemble si voisin des Grecs, donna aussi à la voix d'un enfant cet accent pathétique, cette expression déchirante, lorsqu'il représenta le jeune Arthur désarmant son bourreau, lui faisant tomber des mains, par son innocence et par ses larmes, le fer prêt à brûler ses yeux[1].

Iphigénie, que son père a laissée sans espérance, s'entretient avec le chœur et sa mère, dans un intermède touchant, de sa mort prochaine. Arrive Achille suivi de quelques amis; ses soldats l'ont abandonné; l'armée s'est soulevée contre lui; il vient défendre Iphigénie, sinon la sauver. C'est alors que cette jeune fille, tout à l'heure si timide contre la mort, se résigne tout à coup à

devanciers, et à qui Rotrou, après Euripide, n'a pas été inutile, ce noble encouragement adressé par Agamemnon à sa fille :

Allez, et que les Grecs qui vous vont immoler
Reconnaissent mon sang en le voyant couler.

C'est ainsi que ce beau trait :

Du coup qui vous attend vous mourrez moins que moi.

Racine l'avait tiré de Rotrou encore, qui plus loin (acte V, sc. 2) avait fait dire à Agamemnon :

Va, j'attends plus que toi le coup de ton trépas.

On me pardonnera ces rapprochements épisodiques. Il y aurait matière à bien d'autres; mais comme ils intéressent plus l'histoire de notre théâtre que celle du théâtre grec, objet spécial de mon livre, content de les avoir indiqués, je les laisserai chercher à mes lecteurs.

1. *Le Roi Jean*, acte IV, sc. 1.

la subir lorsqu'elle la voit inévitable[1]; elle se relève de son involontaire abattement et veut marcher librement au-devant de la nécessité. Elle ne résistera pas plus longtemps à l'ordre des dieux, au vœu des Grecs; elle ne consentira pas à entraîner Achille dans sa ruine. Que d'utilité d'ailleurs, que de gloire suivra son sacrifice, qu'elle ennoblit en l'acceptant! Son âme s'exalte à cette pensée[2] :

« Je me donne à la Grèce, s'écrie-t-elle ; immolez-moi, guerriers, et, couverts de mon sang, courez renverser Troie : ses ruines seront les monuments éternels de ma gloire ; ce seront mes enfants, mon hymen, mon triomphe[3]. »

Aristote[4] et d'autres après lui[5] ont blâmé, comme une inconséquence de caractère, ce passage de la faiblesse à l'héroïsme. Malgré l'autorité d'un tel critique et de ceux qui l'ont suivi, je crois que ces mouvements d'une âme qui cède d'abord à la douleur et se roidit ensuite

1. Au vers 1357 ou 1481 se rapporte peut-être ce vers, le dernier que je citerai d'après Festus (v. *Objacent*), de l'*Iphigénie* latine :

Acheruntem obibo, ubi mortis thesauri objacent.

2. Cicéron, dans la première *Tusculane*, c. XLVIII, XLIX, passant en revue les grands exemples de morts souffertes avec courage, avec bonheur, pour la patrie, remonte jusqu'à ceux que consacraient les fables des Grecs et leur tragédie; il rappelle le sacrifice des filles d'Érechtée à Athènes, de Ménécée à Thèbes, à Aulis enfin d'Iphigenie. « Iphigenia « Aulide duci se immolandam jubet, ut hostium sanguis eliciatur suo.» Les derniers mots, selon J. A. Hartung, *Euripid. restitut.* 1843, t. II, p. 533, O. Ribbeck, *trag, latin. reliq.*, 1852, p. 36, et autres, offrent un nouveau fragment à joindre à ceux de l'*Iphigénie* d'Ennius.

3. V. 1379-1381. Traduction de Geoffroy, auquel j'ai fait encore quelques emprunts de détail dans les citations précédentes. Rotrou (acte IV sc. 6) s'est heureusement inspiré de ce passage :

Laissez donc accomplir les vœux de la déesse ;
Je lui donne mon sang, je le donne à la Grèce....
Fille, à mille vaisseaux j'aurai tracé la voie,
J'aurai puni Pâris, j'aurai saccagé Troie,
Vengé l'honneur des Grecs, satisfait Ménélas,
Et, pour tous ces exploits, il ne faut qu'un trépas.

4. *Poet.*, XV.
5. L. Racine, W. Schlegel, etc.

contre elle, sont conformes à la nature, conformes à l'esprit du théâtre grec qui en avait fait le sujet et la leçon de la tragédie.

J'ai loué précédemment dans l'*Antigone*[1] de Sophocle non pas une peinture tout à fait contraire, mais du moins un développement tout à fait inverse. Antigone conçoit avec enthousiasme un dessein qui l'expose aux derniers dangers ; surprise et conduite devant le tyran Créon, elle soutient en sa présence, avec une fermeté tranquille, la légitimité, la sainteté de son action ; elle ne refuse point d'en subir les conséquences qu'elle a prévues ; puis, quand elle n'est plus soutenue par le sentiment du devoir, la faiblesse humaine reparaît, et le poëte nous montre son héroïne qui pleure en allant à la mort. Cette marche est admirable; mais quoiqu'elle semble s'éloigner beaucoup de celle qu'Euripide a suivie, elle ne la contredit cependant pas. Le sacrifice d'Antigone est volontaire; une fois consommé et irrévocable, elle peut bien lui donner des larmes : Iphigénie n'a pas choisi son sort; seulement dans le désespoir de s'y soustraire, elle a le courage de l'aller chercher. Ainsi, par l'énergie de la volonté, la fille d'Agamemnon remonte au point d'où est descendue la sœur de Polynice, lorsque cette volonté, qu'a épuisée sa victoire même, s'est affaiblie. Chez toutes deux c'est l'héroïsme, mais c'est aussi l'humanité. Honneur à ces peintres de l'homme, qui, dans l'image de cet être *ondoyant et divers*, comme l'appelait Montaigne, ont su exprimer à la fois et la force et l'infirmité dont l'a mélangé la nature, et dont la rencontre et le combat sont la source éternelle du pathétique et du sublime!

Les dévouements étaient une chose sacrée chez les Grecs; c'eût été attenter à la religion que de s'y opposer, que de les troubler par des larmes. Ne soyons donc pas surpris qu'Achille respecte la volonté d'Iphigénie, et qu'il participe même aux apprêts de son sacrifice. Il a satisfait au devoir de la générosité, lorsqu'il lui a dit

1 Voyez notre tome II, p. 267 sq.

qu'elle le trouverait à l'autel, prêt à la défendre, si la vue du couteau sacré ébranlait son courage et sa résolution. Remarquons en même temps, comme un trait de mœurs curieux, que le chœur s'empresse de témoigner sa pitié pour Iphigénie et pour Clytemnestre, tandis qu'il le peut encore sans sacrilége.

Les adieux de la mère et de la fille offrent un caractère touchant : c'est une douleur calme, recueillie, qui contraste avec les mouvements désordonnés, consacrés sur notre théâtre pour ces sortes de situations, et particulièrement avec les transports que Racine a dû prêter à sa Clytemnestre. Un tel affaissement semble plus naturel après les efforts impuissants du désespoir, et on y reconnaît l'empire de cette loi de beauté, qui, dans l'antiquité, sous la plume du poëte, comme sous le ciseau du sculpteur, réglait l'expression des affections les plus violentes. *La chute modeste* de Thisbé, de Polyxène qui, *en tombant, rangent leurs vêtements*, pourraient être l'emblème de cette pudeur de l'art chez les anciens.

Enfin Iphigénie a quitté la scène, en disant adieu à la douce lumière du jour, qu'elle ne doit plus revoir. Bientôt un récit, plus puissant sur l'imagination que le dénoûment en action par lequel Rotrou a terminé sa tragédie, que celui qui fut, en 1769, si ridiculement ajouté, par Saint-Foix, je crois[1], à la tragédie de Racine, un récit plein, malgré les fautes de détail qui le défigurent, de vérité et de poésie, de pathétique et d'élévation, nous la montre dans la prairie de Diane, non plus, comme l'avait peinte Eschyle[2], « portée avec effort sur l'autel, la tête pendante, ornée de bandelettes, sa bouche charmante fermée par un indigne frein, pour arrêter ses imprécations; »

1. La première idée de cette addition appartenait à Luneau de Boisjermain, commentateur de Racine. Voltaire, qui la discute dans le *Dictionnaire philosophique*, article *Art dramatique*, en fait très-spirituellement ressortir l'absurdité. Il termine en disant : « On m'a mandé depuis peu qu'on avait essayé à Paris le spectacle que M. Luneau de Boisjermain avait proposé, et qu'il n'a point réussi. Il faut savoir qu'un récit écrit par Racine est supérieur à toutes les actions théâtrales. »

2. *Agam.*, v 231.

non pas, comme la représenta Lucrèce[1], et comme nous la voyons sur le vase de Médicis, « muette de terreur, agenouillée, » accroupie devant la statue de la déesse; mais traversant avec fierté la foule des Grecs interdits d'admiration et de pitié, s'approchant respectueusement de son père qui se détourne et se voile la tête pour cacher ses larmes[2], et lui offrant la vie qu'il a demandée; écartant les mains profanes qui s'apprêtent à la saisir et se présentant seule et libre au couteau de Calchas[3].

Après l'annonce du prodige consacré par les traditions mythologiques de la Grèce et, à Aulis même, par des commémorations religieuses[4], auquel le poëte trou-

1. *De Nat. rer.*, I, 94 sq.

2. V. 1529. C'est ce vers, comme il a été dit, t. I, p. 148, qui a suggéré à Timanthe l'idée de couvrir d'un voile la figure d'Agamemnon, dans son pathétique tableau du sacrifice d'Iphigénie. Nous avons renvoyé aux passages anciens où le fait est rappelé et célébré. Il a donné lieu chez les modernes à des discussions que résume une note intéressante de M. Stiévenart, p. 143 de son édition de l'*Iphigénie en Aulide*.

3. On ne peut méconnaître ici, v. 1538 sqq., un emprunt fait au récit de la mort de Polyxène, dans l'*Hécube*, v. 544 sqq., soit par Euripide lui-même, soit par le continuateur, quel qu'il ait été, à quelque époque qu'il ait vécu, de sa tragédie restée incomplète. La ressemblance des deux passages n'aurait certes pas été une raison suffisante de retirer à Euripide, comme on l'a fait assez généralement, toute cette conclusion. Un poëte peut fort bien, il y en a beaucoup d'exemples, chez les anciens et chez les modernes, se dérober ainsi lui-même. Mais dans ce qui suit le vers 1539, et qui, pour le fond des choses, n'est point indigne du début, la forme est parfois si altérée par des expressions contestables, par des fautes de mesure, qu'on s'est refusé à y retrouver la main d'Euripide. A ce motif s'en joignait un autre tiré des vers conservés par Élien (voyez plus haut, p. 8 sq.). Ceux qui les replaçaient, non pas dans un prologue mais dans un épilogue, y trouvaient l'indice d'une manière de terminer la pièce bien différente du dénoûment avec lequel elle nous est parvenue. De là, pour les critiques qui ne se sont pas bornés discrètement à regarder le texte comme altéré et interpolé en certains endroits, la persuasion que le tout a été ajouté après coup, par une main étrangère à l'œuvre d'Euripide. Voyez sur cette question, dans les éditions déjà plus d'une fois citées, particulièrement les notes de Boissonade, de MM. Th. Fix et Ph. Lebas, de M. Stiévenart.

4. On peut le conclure de ce que raconte Plutarque dans la *Vie d'Agésilas* (c. VI, Cf. *Vit. Pelopid*, c. XXII; Xenoph., *Hist. græc.*, III, IV, 4). Prêt à partir pour son expédition d'Asie, ce prince se rendit à

vait ses spectateurs tout préparés, qu'il n'était nullement nécessaire, qu'il eût été dangereux d'altérer en quoi que ce fût; après cette annonce, qui mêlait quelque joie à l'affliction de Clytemnestre[1], la pièce se terminait brusquement avec les rapides adieux d'Agamemnon empressé d'entrer dans la route de Troie, ouverte devant lui.

Ainsi, dans cette tragédie, où un art souvent nouveau avait d'abord excité, par le développement des caractères, par l'enchaînement et le contraste des situations, une curiosité inquiète et douloureuse, les âmes étaient insensiblement enlevées à ces émotions pénibles et se reposaient avec quelque charme sur le tableau d'un héroïsme supérieur à l'infortune, sur les augustes apprêts d'une pompe sacrée, sur la joie d'un heureux départ, sur l'espérance d'une victoire. On y retrouvait quelque chose de cette douce mélancolie, de cette religieuse tristesse des compositions de Sophocle, telles qu'on les devait bientôt admirer encore dans son *Œdipe à Colone*. Si je voulais caractériser la confuse et indéfinissable impression que laissent après eux ces deux ouvrages, je les comparerais, par une image empruntée de l'antiquité, à ces cérémonies terribles et riantes du culte païen, où la mélodie des chants, le parfum des fleurs, la vapeur de l'encens dérobaient aux sens l'horreur du sacrifice, le couteau des prêtres et le sang de la victime.

Aulis, et là, d'après un songe, réel ou supposé, dans lequel il lui avait été ordonné d'offrir à Diane le même sacrifice qu'autrefois Agamemnon, il fit immoler sur l'autel de la déesse une biche, mais par son propre devin, et non par le prêtre béotien auquel il appartenait de présider, selon l'usage, à cette cérémonie : conduite qui irrita vivement les béotarques contre le roi de Sparte.

1. Un peu tard, comme le remarque judicieusement M. Stiévenart : « Ce n'est qu'au 44e vers de ce récit que Clytemnestre apprendra que sa fille a disparu sans être immolée. Pendant tout ce temps, le messager tient la malheureuse mère sous le couteau de Calchas. Dans la tragédie française, au contraire, Ulysse, dès qu'il ouvre la 6e scène du Ve acte, s'écrie :

> Non, votre fille vit, et les dieux sont contents.
> Rassurez-vous, le ciel a voulu vous la rendre.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Hippolyte.

Occupé de rechercher d'abord, parmi les ouvrages d'Euripide, ceux qui nous montrent en lui le successeur de Sophocle et le précurseur de Racine, ceux qui nous permettent de saisir l'art de la tragédie dans son passage de la forme grecque à la forme française, il me paraît convenable de faire succéder ici, à l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Hippolyte*, où se rencontre également ce double point de vue.

Ces deux pièces ont offert à l'imitation des modernes une complication d'intrigue, un développement de passion, qu'ils ont sans doute beaucoup surpassés, mais qui n'en furent pas moins, sur la scène grecque, un progrès sensible, une frappante nouveauté. En même temps, elles sont l'une et l'autre parfaitement conformes à l'esprit de la tragédie antique, telle que l'avait faite le génie d'Eschyle et de Sophocle. C'est, avec moins de force et d'élévation, mais avec un ton plus doux et plus touchant, la même simplicité d'effets, la même vérité de sentiments, la même naïveté de mœurs et de langage. On y retrouve surtout, dans une proportion pareille, le concours de ces deux ressorts qui faisaient alors mouvoir le drame : les passions humaines, qui l'animaient par le contraste des caractères, par l'intérêt des situations, par les émotions de la terreur et de la pitié ; la fatalité, qui ajoutait à cette variété et à ce mouvement l'unité, la grandeur, quelque chose de religieux et de divin.

Ainsi, dans l'*Iphigénie en Aulide*, le combat où s'engagent l'ambition, le fanatisme, la nature, un froid et

cruel égoïsme, une héroïque générosité, ne fait qu'amener la victime, si longtemps disputée, jusque sur l'autel où l'attend la clémence des dieux. Ainsi dans l'*Hippolyte*, une fureur adultère et incestueuse, une pudeur virginale et une inviolable foi, une erreur involontaire, une irrésistible colère, ne sont que les instruments mortels qui travaillent de concert à la vengeance d'une divinité.

Ce mystère de la tragédie d'*Hippolyte* nous est expliqué dans le prologue qui la précède, espèce d'argument, dont Euripide n'a pas voulu laisser le soin à ses commentateurs.

Vénus paraît, et, après un éloge de son invincible puissance et de son universel empire, assez semblable à la fameuse invocation du poëme de Lucrèce, elle annonce qu'elle veut punir Hippolyte, qui la méprise et préfère à son culte celui de Diane. Elle a, dans ce dessein, mis au cœur de Phèdre une passion criminelle pour le jeune prince, son beau-fils : ce funeste amour, longtemps renfermé, va bientôt éclater, et par un enchaînement de circonstances fatales qu'elle fera naître, amènera la perte de son ennemi. Sans doute l'innocente Phèdre sera enveloppée dans sa vengeance : mais que lui importe, pourvu qu'elle se venge ?

On a blâmé, non sans raison, l'odieux aspect donné ici à la divinité. La mythologie grecque avait, il est vrai, exprimé sous une forme sensible ce penchant superstitieux qui nous fait attribuer à je ne sais quelles puissances ennemies les caprices injustes du hasard. Les poëtes, qui s'étaient inspirés de ses fictions, avaient prêté au destin et à ses ministres des passions haineuses et cruelles. Mais dans ces peintures, si fausses quand on les rapproche des pures notions de la divinité, si vraies quand on les rapporte au sort de l'homme ici-bas et aux idées qu'il s'en forme dans les âges d'ignorance et de barbarie, dans ces peintures où l'erreur elle-même est une ressemblance historique, on avait presque toujours répandu à dessein une mystérieuse obscurité. L'homme y paraissait placé

sous l'empire de lois irrévocables, contre lesquelles réclamait sourdement le sentiment moral, mais dont une crainte religieuse interdisait l'examen. Telle était l'impression des terribles et sombres drames de *Prométhée* et d'*Œdipe*. Quelque chose d'inexplicable, comme l'énigme de notre destinée mortelle, y commandait à la fois l'horreur et le respect. Il n'en est plus de même pour ce prologue d'Euripide, où le voile est tout à fait soulevé et découvre à la curiosité du spectateur, dans cette déesse qui déclare avec tant de franchise et de froideur le plan d'une atroce vengeance, une image trop évidemment mensongère de la divinité. Serait-il téméraire de prétendre qu'Euripide, qui, tout en usant, comme poëte, des croyances de sa patrie et de son temps, ne s'interdisait pas de témoigner qu'elles répugnaient à sa raison, a voulu, lorsqu'il les a ainsi présentées aux regards dans toute leur nudité, protester indirectement contre elles?

Une telle préface peut être très-philosophique, mais elle est certainement très-peu conforme au génie du drame. Si Euripide se l'est permise pour quelques spectateurs de choix, peu dupes, ainsi que lui, des illusions du théâtre, et qui pouvaient à volonté les quitter et les reprendre, il a dû, pour le public, qui n'est jamais si flexible, s'attacher à détruire l'effet de sa sceptique préparation. C'est ce qu'il a fait, avec un art qui rappelle celui de Sophocle dans une tragédie que je citais tout à l'heure. Œdipe n'a point mérité ses malheurs ; mais, par les défauts de son caractère, il en est l'artisan. Hippolyte est de même pour quelque chose dans son infortune, par une vertu souvent orgueilleuse et farouche. La pitié trop douloureuse qu'exciteraient ces innocentes victimes du sort est ainsi tempérée et adoucie par les imperfections qui se mêlent à leur noble image. De plus, des larmes moins amères coulent au dénoûment, lorsque Œdipe, incestueux et parricide, trouve dans les affections domestiques, au milieu des embrassements de ses jeunes filles, une consolation inattendue ; lorsque Hippolyte expire entre les bras de

son père, enfin désabusé, qui le pleure et le bénit. Chez Euripide, où une divinité a ouvert la scène, c'est aussi une divinité qui la ferme; mais Diane, par une pitié compatissante, une bonté secourable, par des attributs vraiment divins, nous réconcilie avec cette intervention merveilleuse que nous avions d'abord détestée. C'est comme une providence protectrice, qui vient prendre la place de l'oppressive fatalité[1].

J'ai déjà indiqué, dans des considérations générales sur le génie d'Euripide et le caractère de ses compositions[2], quel rôle nouveau il a fait jouer au destin, et quelle influence il a par là exercée sur le développement de l'art. C'est surtout à la pièce qui nous occupe en ce moment que s'applique cette observation. Jusqu'alors les événements seuls avaient été soumis à l'empire du destin ; pour la première fois nous le voyons disposer même des affections de l'âme. La fatalité est ainsi transportée du dehors au dedans ; c'est là que la trouveront, que la maintiendront les modernes, et déjà s'annonce de loin cette tragédie, où doit régner la passion, puissante comme le sort.

1. On peut demander comment Diane se borne à venir consoler Hippolyte après l'événement, au lieu de le protéger, comme il serait naturel, avant que cet événement s'accomplisse. La déesse répond elle-même à cette objection en alléguant un principe du droit public de l'Olympe, inconnu, ce semble, à Homère, chez qui les dieux ne se font pas faute de se contrarier les uns les autres, et ne s'en abstiennent que par la crainte qu'ils s'inspirent mutuellement. C'est une loi parmi les dieux, dit-elle (v. 1319), que nul ne s'oppose aux desseins d'un autre. Cette loi, imaginée peut-être par Euripide, pour le besoin de sa fable, ou bien encore pour concourir à son dessein général d'amender par ses inventions le système théologique des Grecs (voy. la dissertation de M. F. Blanchet, *de Aristophane, Euripidis censore*, 1855, p. 58, a été invoquée plus d'une fois par Ovide (*Métam.*, III, 236; XIV, 784) :

. . . . . Neque enim licet irrita cuiquam
Facta dei fecisse deo. . . .
. . . . . Nisi quod rescindere nunquam
Dis licet acta deûm. . . .

Consultez à ce sujet le commentaire de Valckenaer sur l'*Hippolyte*, v. 1319.

2. Voyez t. I, p. 42 sqq.

Faut-il, ainsi que l'a fait Brumoy, assez obscurément d'ailleurs, accuser Euripide et avec lui nos tragiques, dont la cause est pareille, d'avoir méconnu les droits de la liberté morale? Il n'en est rien[1]. Ce n'est point dans la sensibilité, ni même dans la raison, que réside la liberté; nous ne sommes pas plus libres de nous soustraire aux suggestions de l'une qu'aux avertissements de l'autre, à la tentation du mal qu'à la connaissance du bien, à la passion qu'au devoir. Entre ces deux forces, qui la sollicitent, est placée la volonté, dont les déterminations, vertueuses ou coupables, constituent également notre liberté. Phèdre, comme tous les humains, éprouve l'involontaire, l'inévitable, la fatale atteinte de la passion; comme tous les humains aussi, elle entend involontairement, inévitablement, fatalement, la voix impérieuse du devoir. Qu'elle résiste, comme chez Euripide, à ses sens révoltés, qu'elle fléchisse, comme chez Racine, elle est libre dans sa défaite aussi bien que dans sa victoire, par la conscience de son crime, par ses regrets, ses remords, son désespoir. C'est bien à tort que Geoffroy, après avoir, dans son commentaire, défendu Euripide de l'imputation de Brumoy, la reproduit contre Racine. Racine n'a pas fondé son drame, comme on le prétend, sur cette fausse et corruptrice doctrine, qu'il est des fautes dont notre volonté n'est point coupable et dont elle ne doit pas répondre; ce n'est pas non plus, comme on le prétend encore, tout aussi vainement, ce qu'a voulu dire Boileau, lorsqu'il a loué *la douleur vertueuse*.

De Phèdre, *malgre soi*, perfide, incestueuse[2].

Si Phèdre, en dépit de sa raison qui lui parle et qu'elle voudrait suivre, se laisse cependant insensiblement entraîner vers le crime, n'est-il pas permis de dire poétique-

1. Voyez comment l'établit, pour Euripide, Barthélemy *Anacharsis*, LXXI.
2 *Épître* VII.

ment, sans pour cela nier la liberté morale, que c'est contre son gré qu'elle est coupable? Si elle déteste ses attentats et regrette amèrement la vertu qu'elle a quittée, ne pourra-t-on pas légitimement appeler sa douleur une *douleur vertueuse?* N'accusons pas si vite et si légèrement les grands poëtes d'être infidèles à la vérité et à la morale. Et par où seraient-ils grands poëtes, sinon par le don merveilleux de reproduire la nature humaine dans sa réalité, et de faire sortir de ces vivantes images, où se retrouvent également la science du philosophe et le sens intime du vulgaire, les graves leçons qu'elles renferment! Qu'ils nous peignent l'âme dans sa force, lorsqu'elle lutte victorieusement contre de criminelles séductions; qu'ils nous dévoilent sa faiblesse, lorsqu'elle s'abandonne au cours irrésistible de ses penchants déréglés, et des conjonctures qui les favorisent, lorsque, complice d'une sensibilité pervertie, elle cherche elle-même à s'abuser et à se corrompre; qu'ils choisissent ainsi du noble ou du touchant, de l'admiration ou de la pitié; toujours arrivent-ils par des routes diverses à une conclusion semblable, à nous montrer, dans la sainte austérité du devoir, notre seul soutien ici-bas.

Après avoir exposé dans quel esprit différent, mais également vrai, également moral, le poëte grec et le poëte français ont conçu leur œuvre, je reviens au prologue de l'*Hippolyte*, qui a été le point de départ de toute cette discussion.

Par une singularité que j'ai déjà remarquée plus d'une fois, et qui tient à la nature du théâtre antique, ce prologue, comme à peu près tous ceux du même genre, non-seulement explique le sujet de la pièce, mais encore en annonce le dénoûment. Un savant éditeur d'Euripide, Barnès, dit fort singulièrement à cette occasion que par là est excitée chez les auditeurs une grande attente de ce qui doit arriver[1]. C'est, je pense, le contraire. Il est visi-

1. *Unde excitatur magna auditorum de eventu exspectatio.*

ble que prévenir ainsi les événements, c'est désintéresser, à moitié du moins, la curiosité. Je dis à moitié, parce que le plaisir de la surprise ne manquait pas tout à fait à ces drames, comme l'a fait voir en particulier de celui-ci un judicieux critique[1], dont je ne puis mieux faire que de rappeler les paroles. « Vénus, dit-il, expose les causes premières, non les secondes, ou, si elle expose celles-ci, elle n'indique point la manière ni les moyens, deux choses qui suffisent pour opérer la surprise.... Il faut de plus distinguer entre la surprise des personnages qui agissent sur le théâtre, et celle des spectateurs. Ceux-ci ne sont pas tant faits pour être surpris, puisqu'ils ne le sont plus à la seconde représentation, que pour jouir de la surprise des acteurs. Hippolyte ne sait point que les *portes* de la mort s'ouvrent en ce moment pour lui; le spectateur, qui le sait, le voit s'avancer le bandeau sur les yeux, le suit en frissonnant, et, quoique prévenu, il n'en sentira pas moins le contre-coup de la catastrophe. Il en est de même des surprises de Phèdre et de Thésée. » A ces raisons finement déduites j'ajouterai, ce que j'ai dû souvent répéter, que les Grecs cherchaient moins au théâtre ce plaisir inquiet de surprise directe ou réfléchie qui nous attire, que la contemplation plus calme des situations et des caractères.

L'*Hippolyte* eût pu se passer de son prologue, et si, comme l'*Iphigénie en Aulide*, il l'eût perdu, soit par la correction d'un éditeur[2], soit par les ravages du temps, on ne se serait probablement pas aperçu de la mutilation. La pièce s'expose fort bien sans ce secours; la rivalité des deux déesses, qui se disputent la destinée du héros, y est d'abord rendue sensible au spectateur, et par la décoration même qui lui montre sous le péristyle du palais de Thésée les statues de Vénus et de Diane, et par la conduite d'Hippolyte, qui, arrivant de la chasse avec ses

1. Batteux, *Mém. de l'Acad. des Inscrip. et Belles-Lettres*, t. XLII, p. 452.
2. Voyez, plus haut, p. 8 sqq

amis, passe dédaigneusement devant l'une, et offre à l'autre de tendres et respectueux hommages[1].

Ce rôle d'Hippolyte, avec sa fierté sauvage et pudique, est difficile à comprendre pour les modernes; aussi les critiques l'ont-ils défiguré comme à plaisir. Brumoy[2] le représente comme un philosophe qui disserte et moralise; La Harpe[3], comme une sorte d'Arnolphe et de Sganarelle, bourru et atrabilaire, toujours en garde contre les ruses du sexe; pour Geoffroy[4] c'est un gentilhomme campagnard, comme ceux d'Angleterre, qui s'en vient, au retour de la chasse, dîner avec quelques voisins. Ce sont là des caricatures grossières qui nous reportent bien loin du génie des Grecs. W. Schlegel[5] s'en est tenu plus près, dans ce passage, où, à l'exemple de Winckelmann, il explique et traduit l'une par l'autre la poésie et la statuaire antiques.

« Pour sentir dignement l'Hippolyte d'Euripide, il faut, dit-il, pour ainsi dire, être initié dans les mystères de la beauté, avoir respiré l'air de la Grèce. Rappelez-vous ce que l'antiquité nous a transmis de plus accompli parmi les images d'une jeunesse héroïque, les Dioscures de Monte-Cavallo, le Méléagre et l'Apollon du Vatican. Le caractère d'Hippolyte occupe dans la poésie à peu près la même place que ces statues dans la sculpture.... On peut remarquer, ajoute-t-il ingénieusement, dans plusieurs beautés idéales de l'antique, que les anciens, voulant créer une image perfectionnée de la nature humaine, ont fondu des nuances du caractère d'un sexe avec celui de l'autre; que Junon, Pallas, Diane ont une majesté, une sévérité mâle; qu'Apollon, Mercure, Bacchus, au contraire, ont quelque chose de la grâce et de la douceur des femmes. De même,

1. V. 58 sqq.
2. *Théâtre des Grecs.*
3. *Lycée; Commentaire* sur Racine.
4. *Cours de littérature dramatique.*
5. *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, Paris, 1807, réimprimée à Bonn, en 1842, dans les *Essais littéraires et historiques* de l'auteur, p. 85 et suiv.

nous voyons, dans la beauté héroïque et vierge d'Hippolyte, l'image de sa mère l'Amazone, et le reflet de Diane dans un mortel[1]. »

Qu'on se représente sous ces nobles traits, si bien décrits par le critique allemand, le personnage auquel Euripide a voulu surtout concilier l'intérêt et l'amour du spectateur ; et l'on comprendra mieux l'effet de cette première scène, où il paraît au milieu de ses nombreux compagnons, jouissant, dans une liberté sauvage, de sa jeunesse et de sa vigueur, et montrant une sécurité confiante qui contraste avec la destinée funeste dont nous le savons menacé.

Le commerce mystérieux qui l'unit à Diane est exprimé par des vers pleins de grâce. Il offre à la déesse une couronne[2] tressée par lui-même dans une prairie, que jamais le tranchant du fer et le pied des troupeaux n'ont osé violer, où l'abeille seule voltige, et dont l'enceinte sacrée, séjour de la pudeur, ne reçoit que les amis d'une vie in-

1. Schlegel traduit ici Sénèque :

Tuæve Phœbes vultus, aut Phœbi mei....
Est genitor in te totus : et torvæ tamen
Pars aliqua matris miscet ex æquo decus.
In ore graio scythicus apparet rigor.
(*Hippol.*, v, 654-660.)

2. V. 72 sqq. Les observations des scoliastes ont donné lieu de penser, ce qui n'est guère probable (voyez les notes de Valckenaer et de Monck), que cette couronne était métaphorique et devait s'entendre soit de l'hommage qu'Hippolyte fait de sa personne même à la déesse, soit de l'hymne par lequel il la célèbre. C'est en adoptant ce dernier sens, qui pourrait s'autoriser de passages célèbres où est employée la même figure (Lucret., *de Nat. rer.*, I, 725 sqq.; Horat., *Carm.*, I, XXVI, 7 sqq., etc.), que Muret (*Var. Lect.*, VIII, 1) a traduit tout le passage dans ces vers élégants :

Tibi hanc corollam, diva, nexilem fero,
Aptam e virentis pratuli intonsa coma ;
Quo neque protervum pastor unquam inigit pecus,
Neque falcis unquam venit acies improbæ.
Apis una flores vere libat integros,
Puris honestus quos rigat lymphis pudor.
Illis, magistri quos sine opera perpetem
Natura docuit ipsa temperentiam,
Fas carpere illinc ; improbis autem nefas.
At tu aureæ regina vinculum comæ
Amica suscipe, pia quod porgit manus.

nocente et pure[1]. Cette offrande religieuse, ces chants d'allégresse qui la précèdent et qui la suivent, cet appareil de la chasse dont Hippolyte est environné, tout cela forme une ouverture animée et brillante, tout à fait dans le goût des Grecs, qui cherchaient dès le début à s'emparer de l'imagination, à frapper les sens en même temps que l'esprit.

Au moment où Hippolyte s'apprête à rentrer dans le palais, un de ses serviteurs, un vieillard, à ce que peuvent faire juger son ton paternel et sa familiarité, l'engage à honorer, avec la statue de Diane, celle de Vénus. Hippolyte sort, en rejetant ce conseil, et le vieil esclave, resté seul, conjure la déesse d'oublier les téméraires paroles

1. Voyez l'éloge senti de ces vers et de toute cette peinture dans le *Cours de littérature française* de M. Villemain, *Tableau du dix-huitième siècle*, XLIIIe leçon ; dans le XXXIVe chapitre du *Cours de littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin, où il est traité ingénieusement et éloquemment *de l'Amour dans l'Hippolyte d Euripide, de la Pudeur antique, de la Virginité chrétienne*. Plus récemment, M. E. Legouvé a loué indirectement ce beau passage, en l'imitant dans une pièce inspirée par un autre ouvrage d'Euripide, dans sa *Médée*. Au 1er acte, scène 3, la jeune Créuse, fiancée à Jason, et prête à déserter *pour la Maternelle Latone, la virginale cour* de Diane, présente à la déesse, comme Hippolyte, une couronne de fleurs et accompagne son offrande de ces strophes gracieuses :

Déesse à la chaste ceinture,
Déesse au léger brodequin,
Reçois, avec ma chevelure,
Ces riants trésors du matin.
Ils croissaient dans une vallée
Que jamais encor n'a foulée
Le pied des troupeaux insultants ;
La faux respecte ses corbeilles,
Et l'aile ardente des abeilles
Y voltige seule au printemps.

Semblable au vallon solitaire
J'ai longtemps vécu sous tes yeux,
De mes jours n'ouvrant le mystère
Qu'aux seuls rayons venus des cieux :
Mais la vallée ombreuse et sainte
A vu paraître en son enceinte
Le coursier aux brûlants naseaux ;
Et soudain saluant son maître,
Sous les pieds se plut à lui mettre
Ses fleurs, ses tapis et ses eaux.

Pardonne, ô déesse, etc.

nous voyons, dans la beauté héroïque et vierge d'Hippolyte, l'image de sa mère l'Amazone, et le reflet de Diane dans un mortel[1]. »

Qu'on se représente sous ces nobles traits, si bien décrits par le critique allemand, le personnage auquel Euripide a voulu surtout concilier l'intérêt et l'amour du spectateur ; et l'on comprendra mieux l'effet de cette première scène, où il paraît au milieu de ses nombreux compagnons, jouissant, dans une liberté sauvage, de sa jeunesse et de sa vigueur, et montrant une sécurité confiante qui contraste avec la destinée funeste dont nous le savons menacé.

Le commerce mystérieux qui l'unit à Diane est exprimé par des vers pleins de grâce. Il offre à la déesse une couronne[2] tressée par lui-même dans une prairie, que jamais le tranchant du fer et le pied des troupeaux n'ont osé violer, où l'abeille seule voltige, et dont l'enceinte sacrée, séjour de la pudeur, ne reçoit que les amis d'une vie innocente et pure[1]. Cette offrande religieuse, ces chants d'allégresse qui la précèdent et qui la suivent, cet appareil de la chasse dont Hippolyte est environné, tout cela forme une ouverture animée et brillante, tout à fait dans le goût des Grecs, qui cherchaient dès le début à s'emparer de l'imagination, à frapper les sens en même temps que l'esprit.

Au moment où Hippolyte s'apprête à rentrer dans le palais, un de ses serviteurs, un vieillard, à ce que peuvent faire juger son ton paternel et sa familiarité, l'engage à honorer, avec la statue de Diane, celle de Vénus. Hippolyte sort, en rejetant ce conseil, et le vieil esclave, resté seul, conjure la déesse d'oublier les téméraires paroles

1. Schlegel traduit ici Sénèque :

> Tuæve Phœbes vultus, aut Phœbi mei....
> Est genitor in te totus : et torvæ tamen
> Pars aliqua matris miscet ex æquo decus.
> In ore graio scythicus apparet rigor.
> (*Hippol.*, v, 654-660.)

2. V. 72 sqq. Les observations des scoliastes ont donné lieu de penser, ce qui n'est guère probable (voyez les notes de Valckenaer et de Monck), que cette couronne était métaphorique et devait s'entendre soit de l'hommage qu'Hippolyte fait de sa personne même à la déesse, soit de l'hymne par lequel il la célèbre. C'est en adoptant ce dernier sens, qui pourrait s'autoriser de passages célèbres où est employée la même figure (Lucret., *de Nat. rer.*, I, 725 sqq.; Horat., *Carm.*, I, XXVI, 7 sqq., etc.), que Muret (*Var. Lect.*, VIII, 1) a traduit tout le passage dans ces vers élégants :

> Tibi hanc corollam, diva, nexilem fero,
> Aptam e virentis pratuli intonsa coma;
> Quo neque protervum pastor unquam inigit pecus,
> Neque falcis unquam venit acies improbæ.
> Apis una flores vere libat integros,
> Puris honestus quos rigat lymphis pudor.
> Illis, magistri quos sine opera perpetem
> Natura docuit ipsa temperentiam,
> Fas carpere illinc; improbis autem nefas.
> At tu aureæ regina vinculum comæ
> Amica suscipe, pia quod porgit manus.

1. Voyez l'éloge senti de ces vers et de toute cette peinture dans le *Cours de littérature française* de M. Villemain, *Tableau du dix-huitième siècle*, XLIIIe leçon; dans le XXXIVe chapitre du *Cours de littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin, où il est traité ingénieusement et éloquemment *de l'Amour dans l'Hippolyte d Euripide, de la Pudeur antique, de la Virginité chrétienne.* Plus récemment, M. E. Legouvé a loué indirectement ce beau passage, en l'imitant dans une pièce inspirée par un autre ouvrage d'Euripide, dans sa *Médée*. Au 1er acte, scène 3, la jeune Créuse, fiancée à Jason, et prête à déserter *pour la Maternelle Latone, la virginale cour* de Diane, présente à la déesse, comme Hippolyte, une couronne de fleurs et accompagne son offrande de ces strophes gracieuses :

> Déesse à la chaste ceinture,
> Déesse au léger brodequin,
> Reçois, avec ma chevelure,
> Ces riants trésors du matin.
> Ils croissaient dans une vallée
> Que jamais encor n'a foulée
> Le pied des troupeaux insultants;
> La faux respecte ses corbeilles,
> Et l'aile ardente des abeilles
> Y voltige seule au printemps.
>
> Semblable au vallon solitaire
> J'ai longtemps vécu sous tes yeux,
> De mes jours n'ouvrant le mystère
> Qu'aux seuls rayons venus des cieux :
> Mais la vallée ombreuse et sainte
> A vu paraître en son enceinte
> Le coursier aux brûlants naseaux;
> Et soudain saluant son maître,
> Sous les pieds se plut à lui mettre
> Ses fleurs, ses tapis et ses eaux.
>
> Pardonne, ô déesse, etc.

qu'elle vient d'entendre. Cette scène[1] nous explique comment, dans les idées des anciens, une confiance orgueilleuse en ses propres forces, et le mépris des mœurs ordinaires et communes, pouvaient paraître une faute digne du courroux des dieux; en même temps elle prépare la catastrophe, et eût suffi par la clarté qu'elle jette sur l'action, pour dispenser Euripide de son prologue.

Arrive le chœur, composé de femmes de Trézène, ville où, comme l'on sait, dans le grec et dans le français, est placée la scène de la tragédie. Ces femmes s'entretiennent[2] de la langueur secrète qui depuis quelque temps consume la reine, et dont on ignore la cause Leurs chants offrent un mélange singulier de poésie hardie et d'images familières. Où ont-elles appris l'étrange nouvelle qui les préoccupe et dont elles viennent s'enquérir? il faut bien l'avouer : c'est à la fontaine où elles puisent l'eau et lavent le linge, selon l'usage général au temps de Nausicaa, et à plus forte raison, au temps de Phèdre. Brumoy, qui, tout à l'heure, appelait le vieux conseiller d'Hippolyte, non pas selon sa condition, un serviteur, un esclave, mais, magnifiquement, un *officier*, se montre quelque peu scandalisé de *ces mœurs*, et n'ose prétendre qu'elles soient *aussi bonnes que les nôtres*, poétiquement sans doute. Ce scrupule est bien du temps où La Motte regrettait qu'Homère eût dégradé son Achille en lui faisant de ses propres mains apprêter son repas, et ne lui eût pas donné, pour soutenir son rang de héros, un maître d'hôtel, ou, tout au moins, un cuisinier.

Pour comprendre l'effet de la scène suivante, et même de la plupart des autres, il faut se représenter le chœur, à la place qui lui était assignée dans l'ordonnance du théâtre grec, groupé sur les marches qui, du proscenium, communiquaient à l'orchestre. De ce lieu, où il observe attentivement, il voit paraître, sous le péristyle du palais, Phèdre accompagnée d'une femme que Brumoy, dans sa rage de tout ennoblir, appelle *la confidente* de la reine,

1. V 87 sqq. — 2. V. 120 sqq.

mais qui est simplement sa nourrice. Phèdre reste près de la porte, étendue sur un lit que ses esclaves y ont dressé, et où elle a voulu, dans sa souffrance, dans l'inconstance de ses désirs, venir respirer l'air et voir le jour. Sa nourrice veille auprès d'elle, et lui parle; mais quelquefois aussi elle s'en écarte, pour consulter avec elle-même sur sa situation et celle de sa maîtresse, ou pour répondre aux questions du chœur qui l'interroge avec curiosité. Cette disposition devait, je m'imagine, ajouter à l'effet d'une scène, d'ailleurs si frappante par la marche du dialogue, la vérité des sentiments, l'éloquence de la passion, et dont le sujet était entièrement nouveau sur le théâtre.

Pour la première fois on y entendait le langage de l'amour, que n'avaient jamais parlé ni la muse d'Eschyle ni même celle de Sophocle. Car, on l'a vu[1], si cette passion a part au dénoûment de l'*Antigone*, elle n'est pour rien dans la pièce, ou du moins ne s'y produit point; et quant à la jalousie, d'ailleurs si bien peinte, de Déjanire[2], c'est plutôt celle d'une épouse qui sent sa dignité et ses droits offensés par un odieux partage, que celle d'une amante. Pourquoi les tragiques grecs avaient-ils jusque-là banni de leurs compositions une passion qui, au contraire, a régné presque seule dans les nôtres? Ce qu'on a dit là-dessus de plus raisonnable et de plus plausible[3], c'est que, dans les mœurs et d'après la constitution de la société antique, l'amour tenant moins à l'âme qu'aux sens et n'étant pas encore épuré par l'alliance de sentiments plus nobles, n'eût pas été digne d'un art qui se proposait surtout d'exprimer et de faire ressortir, dans ses peintures, la dignité morale. Pour s'élever à la tragédie, il fallait que, causé par une irrésistible fatalité, troublant le cours ordinaire des choses, luttant contre les obstacles de la nature et de la loi, entraînant à sa suite les conséquences les plus funestes, il présentât les caractères tou-

1. T. II, p. 278 sqq.
2. Dans *les Trachiniennes*. Voy. t. II. p. 55 sqq.
3. W. Schlegel, *Comparaison*, etc., déjà citée.

chants et terribles que réunit précisément la passion adultère, incestueuse, homicide, envoyée à Phèdre par la colère de Vénus.

Est-il besoin de reproduire ici cette scène mémorable[1]; et cet abattement du corps, ce délire des sens, ce trouble de l'âme, qui trahissent la lutte douloureuse où Phèdre se consume; et cet aveu pénible, si ardemment sollicité, si difficilement obtenu, que l'infortunée refuse, diffère, prépare, qu'elle s'efforce de faire sortir de la bouche même qui l'interroge, afin de n'en pas souiller ses lèvres? Ne suffit-il pas de renvoyer à la plus fidèle des analyses, au plus éloquent des commentaires, à cette scène profondément gravée dans toutes les mémoires[2], où notre Racine, avec une précision élégante et une rapidité de mouvement qui appartenaient à la nature de son génie et aux habitudes de notre théâtre, a rendu si vivement la poésie d'Euripide, encore animée par un heureux mélange de Sapho, de Théocrite, de Catulle, de Virgile?

A la révélation inattendue que leur fait entendre Phèdre, la nourrice et le chœur éclatent en témoignages d'horreur et de pitié. La reine leur déclare que, puisqu'elle a vainement combattu sa passion, elle veut mourir, pour s'y soustraire, et sauver son honneur avec celui de ses enfants. Alors, effrayée de sa résolution, la nourrice, changeant de langage, lui donne de coupables conseils que condamne sévèrement le chœur, à qui les traditions du théâtre commandaient d'être plus fidèle à la vertu.

On a blâmé ces conseils de la nourrice. Le vif attachement qu'elle a jusqu'ici témoigné pour celle qu'elle a nourrie, dont elle préfère à tout la conservation, les rendent vraisemblables, malgré leur perversité; s'ils paraissent arriver un peu brusquement après son premier emportement contre un penchant criminel, il faut songer pourtant qu'ils en sont séparés par un assez long silence pendant lequel elle se consulte et se décide. Quelques

1. V. 197 sqq. — 2. *Phèdre*, acte I, sc. 3.

critiques[1] ont même pensé, quoique à mon avis sans raison, qu'elle quitte un moment la scène et y rentre résolue à encourager Phèdre dans sa passion. On ne peut nier, du reste, que chez Racine, ces conseils ou d'autres semblables, qu'à l'exemple d'Euripide il met dans la bouche d'Œnone, n'y soient mieux préparés par des circonstances qui l'enhardissent et peuvent l'excuser, par la fausse nouvelle de la mort de Thésée, celle de son retour, et, plus tard, par la fureur jalouse et le désespoir violent auxquels s'abandonne sa maîtresse, et dont elle veut la sauver[2].

La Phèdre d'Euripide persiste dans sa résistance, et la nourrice, qui désespère d'en triompher, se résout à se passer de son consentement et à la servir malgré elle. Elle lui propose, selon les superstitions de l'antiquité, d'essayer d'un philtre pour la guérir; et, sur ce prétexte, elle s'éloigne malgré les instances de l'infortunée : celle-ci la soupçonne avec raison de vouloir révéler son amour à Hippolyte, et décèle, par ce soupçon timidement exprimé, le désir caché de son cœur, peut-être une secrète connivence : trait de vérité tout à fait admirable et qu'il me semble qu'on n'a pas encore remarqué[3].

Quelques moments après, Phèdre, qui est restée au fond du théâtre, sur son lit de douleur, dans un mortel accablement et un profond silence, interrompt tout à coup avec effroi le chant où le chœur célèbre la funeste puissance de l'amour. Elle a entendu retentir dans le palais la voix suppliante de sa nourrice et la voix irritée d'Hippolyte; elle se voit déshonorée, perdue, sans autre ressource qu'un prompt trépas. Bientôt paraît Hippolyte, et la malheureuse, à qui il ne daigne pas parler, est condamnée à écouter ses discours insultants pour elle et pour son sexe. Enfin, il sort de cette demeure qui lui semble souillée, pour n'y reparaître qu'avec son père, dont il déplore la honte, et à qui il la révélerait, si un serment

1. W. Schlegel, entre autres.
2. Acte I, sc. 5; III, 3; IV, 6.
3. V. 521.

obtenu par surprise n'enchaînait sa langue[1]. Phèdre n'hésiste plus; cette femme, naguère souffrante et abattue, étonne par la promptitude de sa résolution et l'énergie de son désespoir: elle chasse avec indignation sa nourrice, cause de sa perte; elle annonce qu'elle pourvoira elle-même à son sort, qu'elle a trouvé le moyen de sauver sa gloire et l'honneur de ses enfants. Ce moyen terrible, le spectateur le devine : Phèdre, vertueuse en dépit de ses sens révoltés, et malgré les dieux, Phèdre, jusque-là si digne d'estime et de pitié, deviendrait pour lui un objet d'horreur, si le mouvement impétueux et désespéré qui la pousse au crime, si l'abandon qu'elle fait de sa propre vie n'affaiblissaient ce sentiment. Toutefois le poëte se hâte de la faire disparaître, et, par une disposition dont l'artifice paraît singulièrement ingénieux dans un plan si simple, l'intérêt qui s'éloigne d'elle se porte tout entier sur sa victime.

Un grand bruit se fait entendre dans l'intérieur du palais. La reine vient d'être trouvée suspendue de ses propres mains à un nœud fatal. Ce ne sont que voix confuses qui appellent, se répondent, et demandent du secours. Les femmes dont se compose le chœur, tout émues, tout accablées, hésitent si elles entreront[2], jeu de théâtre naïf, renouvelé d'une scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle[3]. Tout à coup un esclave ordonne d'étendre et de voiler le corps de Phèdre, et on apprend ainsi qu'elle vient d'expirer. C'est au milieu de cette agitation et de cette terreur que le poëte amène Thésée. Il revient d'un voyage saint, entrepris pour aller consulter un oracle. Il a, comme c'était l'usage en pareille occasion, la tête couronnée de feuillage. Cet air de fête, cette sécurité devait former, avec le tumulte et la consternation répandus sur la scène, un contraste frappant.

1. V. 608. Sur la distinction faite à cet égard par Hippolyte et, depuis Aristophane (*Thesmophor.*, 275; *Ran.*, 102, 1471) et Platon (*Theet. Sympos.*), tant reprochée à Euripide, voyez notre t. I, p. 58. Voyez aussi les notes des commentateurs de l'*Hippolyte*, une surtout fort étendue de Valckenaer. Ovide s'est souvenu du vers d'Euripide, lorsqu'il a fait dire à Cydippe (*Heroïd.* XXI, 137) :

Quæ jurat mens est; nil conjuravimus illa;
Illa fidem dictis addere sola potest.

2. V. 776 sqq.
3. V. 1320 sqq. Voyez t. I, p. 325.

Thésée s'étonne, et s'informe avec anxiété; il parcourt rapidement par la pensée les divers malheurs dont il a pu être frappé, avant d'arriver au véritable que le chœur lui révèle enfin: marche ingénieuse et tout ensemble pleine de vérité. A son ordre, le palais s'ouvre et laisse voir le corps inanimé de Phèdre. Il jette loin de lui sa couronne, il s'abandonne aux mouvements d'une douleur pour laquelle le génie pathétique d'Euripide a su trouver les expressions les plus vives et les plus pénétrantes; enfin, dans les mains de son épouse, glacées et roidies par la mort, il aperçoit des tablettes. Il s'en empare, et, supposant qu'elles contiennent la prière de rester fidèle à son hymen, de ne point donner une marâtre à ses enfants, il sanctionne d'avance les dernières volontés d'une épouse et d'une mère avec une sollicitude bien touchante, au moment même où cette femme si chérie et si regrettée va l'abuser par une atroce calomnie[1].

Quand on envisage dans leur ensemble les compositions des Grecs, on est frappé de leur excessive simplicité; quand on entre dans le détail, on y admire une merveilleuse richesse d'invention. La tragédie que nous analysons n'a que quelques scènes; mais dans ces scènes quelle variété de situations et de sentiments!

Les tablettes que Thésée a saisies et qu'il s'empresse de lire, accusent Hippolyte d'avoir attenté au lit paternel. A cette affreuse accusation, que confirme comme un témoignage irrécusable la mort de l'accusatrice, le malheureux père, cédant à son indignation, réclame, comme dans notre tragédie, l'effet des promesses de Neptune, et dévoue son fils à ses coups.

Le chœur est présent à cette imprécation, dont les suites,

1. V. 786 sqq.

dans la religion des anciens, étaient inévitables. Il cherche à fléchir Thésée; mais il ne le détrompe point, engagé qu'il est par son serment[1]. Une fidélité si funeste à l'innocence n'est pas moins surprenante que ne l'était plus haut la confiance de Phèdre. Sans reproduire ici les raisons ingénieuses, mais subtiles, qu'on en a données, il suffit, je pense, d'indiquer la véritable. Ce n'est autre chose que le caractère fictif attribué au chœur, souvent en dépit de la vraisemblance, mais qui était une indispensable condition de sa présence continuelle sur la scène. Il fallait ou renoncer à la plupart des sujets qui demandaient quelque mystère, ou conserver à cet inévitable témoin de l'action une discrétion conventionnelle, justifiée par les traditions de la scène, et qu'Horace a érigée en loi de l'art dramatique[2].

C'est une belle situation que celle qui met en présence, devant le cadavre de Phèdre, Thésée et Hippolyte[3]. Elle se retrouve dans Racine[4], mais peut-être moins vive et moins frappante. Ici, le jeune prince n'a pas encore revu son père; c'est au moment même où pour la première fois il accourt dans ses bras, que tombe sur lui, comme un coup de foudre, l'éclat de sa colère. Quelle attente cette terrible entrevue, si bien préparée, si bien amenée, entourée d'un appareil si funèbre, ne devait-elle pas exciter?

Il serait long de comparer en détail la scène grecque et la scène française. Ce parallèle, d'ailleurs, nous amènerait toujours à reconnaître, comme nous l'avons fait souvent, le génie divers des deux poëtes, et surtout des deux théâtres; chez l'un et chez l'autre, sans doute, une égale vérité, une égale éloquence; mais là, plus de développement, et même de lenteur; ici plus de rapidité et de mouvement; là un chagrin plus contenu; ici une colère plus véhémente.

1. V. 889 sq.
2. *Ille tegat commissa....* Hor., *Ad Pison.*, v. 200.
3. V. 900 sqq.
4. Acte IV, sc. 2.

Thésée, dans notre tragédie, débute avec violence, avec emportement; il s'étonne que son fils ait osé paraître à ses yeux; il menace de l'immoler de sa propre main, il l'exile, il le dévoue à l'infaillible vengeance qu'il attend de Neptune.

Dans la tragédie grecque, au contraire, il prolonge par d'obscures et menaçantes insinuations l'attente et l'inquiétude d'Hippolyte, il le raille avec une ironie amère sur sa fausse vertu, il lui reproche complaisamment son crime; avant de prononcer l'arrêt de son bannissement, il réfute d'avance les raisons qu'il pourra produire pour sa défense.

Cette réfutation anticipée, qui se rencontre chez les deux poëtes, et est bien dans la nature, a peut-être été mieux placée par Racine, après une première justification d'Hippolyte que, dans son impatiente fureur, Thésée se hâte d'interrompre.

Si de cette partie de la scène, remplie par la colère de Thésée, nous passons à la suivante, où se développe l'apologie d'Hippolyte, nous y serons frappés de la même diversité.

L'Hippolyte grec, qui a obtenu une plus facile audience du courroux plus calme de son père, en abuse peut-être un peu par des préparations étudiées, par des raisonnements déclamatoires, que l'Hippolyte français s'interdit judicieusement. Du reste, c'est, des deux parts, à peu près le même fonds d'idées: horreur du crime qu'on leur impute, appel à leur vertu connue, serments solennels, refus de déclarer l'affreuse vérité, ici par respect pour la sainteté du serment, là par un égard plus noble pour l'honneur paternel. En général, notre Hippolyte, dans son langage modeste, soumis, respectueux, montre une délicatesse plus raffinée que l'Hippolyte ancien, qui a la franchise et la rudesse d'une nature moins polie. Si ce contraste donne d'abord la supériorité à Racine, Euripide la reprend aussitôt que la froide mention d'Aricie est venue tout glacer sur notre scène par l'importun voisinage d'un intérêt subalterne. L'Hippolyte de Racine, qui s'entend

reprocher, avec quelque vraisemblance, une excuse mensongère; qui, honteusement chassé, se retire presque sans répondre, avec une douleur et un respect trop tranquilles, devant les menaces de son père, ne se soutient plus à côté de cet autre Hippolyte qui mêle à ses vives protestations, à ses pathétiques regrets, les éclats d'une fierté blessée; qui repousse du geste et de la voix l'audace des esclaves prêts à l'entraîner sur l'ordre de Thésée; qui ne quitte la scène que le dernier, après une solennelle proclamation de son innocence, après de touchants adieux à sa terre natale, environné de ses amis qui le suivent en foule, et protestent par leur douleur en faveur de sa vertu opprimée; qui se donne ainsi, sur son imitateur et son rival, un avantage que nous cédons rarement aux anciens, celui d'une sortie plus théâtrale.

Nous avons eu plus d'une occasion de remarquer que, si réguliers que soient les Grecs dans leurs compositions dramatiques, ils n'y calculent cependant pas la durée du temps avec une aussi rigoureuse exactitude qu'on le croit communément. Un intermède lyrique assez court, où est poétiquement célébré le sort funeste d'Hippolyte, sépare seul son départ de l'annonce de sa mort[1].

Notre tragédie ne diffère nulle part autant de la tragédie antique que dans ces récits où, sur les deux théâtres, s'explique presque toujours le dénoûment.

Les Grecs, qui visent surtout à la vérité, ne manquent amais d'y introduire quelque circonstance naïve où se peint la condition le plus souvent subalterne du narrateur, et la manière particulière dont ce qu'il raconte l'affecte. En outre, ils prodiguent complaisamment les détails, et se piquent avant toute chose d'être historiens fidèles. Le soin de l'effet ne vient qu'ensuite, et, s'il y a lieu, selon la nature de l'événement et l'émotion du témoin, la relation, généralement familière et simple, s'élève parfois à l'éloquence et à la poésie, unissant ainsi, ce que réclame l'illusion dramatique, le réel à l'idéal.

1. V. 1100-1140.

Il n'en est pas tout à fait de même chez nous. Cette vérité, qui se rapporte à la personne du narrateur, manque le plus souvent à nos récits. Les confidents que nous chargeons presque exclusivement de cet emploi, ont une existence trop peu individuelle, un caractère trop peu personnel, pour se montrer le moins du monde dans ce qu'ils disent. Quant à la vérité des détails, elle n'est jamais notre objet principal, et l'effet poétique est ce que nous recherchons d'abord.

De là il résulte que les récits sont, sur notre théâtre, des morceaux d'apparat qui appartiennent moins à la pièce qu'au poëte; qui s'en laissent volontiers détacher pour passer dans des recueils où se font admirer leur richesse et leur élégance; bien différents en cela des récits grecs qui ne paraissent jamais mieux qu'à leur place, et qui perdent beaucoup à en être distraits.

Cette différence est sensible dans les deux récits dont la mort d'Hippolyte a fourni le sujet à Euripide[1] et à Racine[2].

Chez le premier, le narrateur, dont Brumoy a fait encore un *officier*, est un des esclaves, et même des derniers esclaves du héros[3]. Il nous apprend, familièrement, qu'au moment du départ il était sur le bord de la mer, occupé à panser ses chevaux. La condition de ce personnage se montre partout, dans ce qu'il retrace, par des détails relatifs à son service, qu'il a soin de ne pas omettre, et que tout autre passerait sous silence. Il dit comment Hippolyte s'est placé sur son char, comment il a pris les rênes et comment il tenait le fouet; il entre dans beaucoup de détails sur ses efforts pour arrêter ses coursiers et préve-

1. V. 1163 sqq.
2. Acte V. sc. 6.
3. M. L. Halévy qui, en 1846, a compris dans les remarquables imitations de sa *Grèce tragique* celle de l'*Hippolyte*, y joignant des notes instructives, et la faisant précéder d'une notice où les divers personnages mis en scène par Euripide sont ingénieusement comparés à ceux qui leur correspondent chez Racine, soupçonne, p. 352, que ce narrateur pourrait bien être le même esclave qui, au début, donnait à son jeune maître des conseils par lesquels eût pu être prévenue sa triste fin.

nir sa chute. Les rapports qui l'unissent à Hippolyte sont marqués d'une manière touchante par l'expression de son attachement, de son dévouement empressé, par son attention à faire ressortir tout ce qui le rend plus intéressant, tout ce qui peut établir son innocence, dont il ne doute pas, et à laquelle il rend, en face de Thésée, ce naïf témoignage :

« O roi, je ne suis, il est vrai, qu'un des serviteurs de votre maison; mais vous ne me persuaderez jamais que votre fils était un méchant. Non, quand toutes les femmes se pendraient pour l'accuser, quand tous les arbres du mont Ida se changeraient en autant de tablettes qui déposeraient contre lui, je resterais convaincu de son innocence[1]. »

Ce n'est pas tout, ce narrateur, qui ne veut pas se faire admirer, mais qui tient beaucoup plus à retracer les choses comme elles se sont passées, entre par esprit de fidélité dans un grand nombre de circonstances minutieusement descriptives.

Cela n'empêche pas que, dans la peinture d'un événement si étrange et si douloureux, ce pauvre homme, soulevé par son émotion, n'atteigne aussi, comme je le disais tout à l'heure, à la poésie et à l'éloquence.

N'est-il pas visible que le récit de Théramène, composé à l'imitation de ce morceau, l'a été dans un esprit bien différent? Il ne convient pas plus à Théramène qu'à tout autre narrateur, et ces circonstances techniques et locales, dont nous parlions, en ont toutes disparu, pour faire place à des détails plus généraux et plus nobles. C'est un morceau d'une admirable poésie, mais dont toutefois l'on a discuté et l'on discutera souvent encore la convenance dramatique[2].

1. V. 1239-1244.
2. Voyez, à ce sujet, Fénelon, *Lettre à l'Académie française*; La Motte, *Discours sur la Poésie en général et sur l'Ode en particulier*; Boileau, XIe *Réflexion critique sur Longin*; L. Racine, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. VIII, p. 300, *Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la tragédie de Racine sur le même sujet*; d'Olivet, *Remarques de grammaire sur Racine*, etc., etc ; le résumé de cette discussion dans l'*Histoire du Théâtre-Français*

J'abrége ces développements, qu'achève et que complète la mémoire de mes lecteurs, et je me hâte d'arriver au terme de cette analyse. La tragédie, finie pour Racine, ne l'est pas encore pour Euripide. Après avoir offert au spectateur le triste spectacle de l'innocence opprimée par le sort, il veut, comme nous l'avons annoncé, lui ménager une compensation morale. Il ramène donc sur la scène Hippolyte expirant pour le réconcilier avec son père enfin désabusé. Euripide a-t-il eu raison de finir ainsi sa tragédie? on ne le penserait pas, si l'on s'en rapportait à cette critique de Louis Racine[1] :

« .... Je trouve que Thésée est assez malheureux, pour ne pas le rendre encore témoin des regrets et des derniers soupirs de son fils, et que ce corps sanglant ne doit point être présenté aux yeux du spectateur, déjà assez attendri par le récit des maux qu'Hippolyte a soufferts ; » à ce décret littéraire, où La Harpe[2] la répète en ces termes :

« On apporte sur la scène Hippolyte expirant, qui, pour achever de rendre son père plus odieux, lui pardonne sa mort; c'est allonger inutilement la pièce, pour offrir une faute de plus. »

On jugera si L. Racine et La Harpe ont bien saisi l'esprit de cette scène[3], par la traduction[4] à peu près littérale que j'en vais donner.

t. XII, p. 1 sqq.; le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, article *Amplification*; les observations des divers commentateurs de Racine et surtout de La Harpe, dans son *Commentaire* et dans son *Lycée*.
1. *Comparaison*, etc., déjà citée.
2. *Lycée*.
3. Chose singulière, pendant qu'ils la condamnent comme ajoutant mal à propos aux émotions douloureuses de la tragédie, un illustre critique allemand, Bœch (*Græc. trag. princip.* XIX), la blâme au contraire comme offrant ce qu'il appelle un *dénoûment heureux*, dans cette appréciation bien sévère d'un ouvrage si admiré : « ..... Victoriam « Athenis meruit, licet longe inferior multis aliis Euripidis fabulis; « sed ipsa vitia, sententiæ imprimis immodice cumulatæ, et fortasse « faustus fabulæ exitus judicum animos videntur movisse, nisi æmu- « lorum Iophontis et Ionis etiam minus bonæ tragœdiæ fuerunt. »
4. Cette traduction est en grande partie empruntée à W. Schlegel, *Comparaison*, etc., déjà citée.

Diane, qui est venue reprocher à Thésée son aveugle colère et son empressement cruel, qui lui a révélé l'innocence de son fils, après quelques consolations accordées à ce malheureux père, s'adresse en ces termes à Hippolyte, apporté mourant sur la scène par ses esclaves :

Infortuné! dans quelle calamité fatale as-tu été enveloppé! La noblesse de ton âme t'a perdu.

HIPPOLYTE.

O souffle divin! quoique en proie aux douleurs, je t'ai senti et je suis soulagé. Sachez tous qu'en ce lieu est la déesse Diane [1].

DIANE.

Elle-même, infortuné, ta divinité chérie.

HIPPOLYTE.

Vois-tu, ma souveraine, l'état déplorable où je suis?

DIANE.

Je le vois; mais les larmes sont interdites à mes yeux.

HIPPOLYTE.

Tu n'as plus ton chasseur, ton serviteur fidèle....

DIANE.

Hélas! non, tu péris, toi qui m'étais si cher.

HIPPOLYTE.

Ni le conducteur de tes coursiers, ni le gardien de tes images.

DIANE.

La perfide Vénus a ourdi cette trame.

HIPPOLYTE.

Malheureux! je reconnais enfin la déesse qui m'opprime.

DIANE.

Elle était blessée de tes dédains; elle haïssait ta sagesse.

1. Voyez sur ce passage et la question de savoir si les divinités que montrait la scène grecque étaient censées vues des autres personnages, comme elles l'étaient des spectateurs, la note 1 de la page 10 du t. II.

HIPPOLYTE.

C'est elle seule, je le comprends, qui nous perd tous les trois.

DIANE.

Vous tous; toi, ton père, son épouse.

HIPPOLYTE.

Ah! je gémis aussi sur l'infortune de mon père.

DIANE.

Il fut trompé par les desseins d'une divinité.

HIPPOLYTE.

Que tu es malheureux de cet événement, ô mon père!

Cette touchante apostrophe arrache Thésée au mortel accablement où l'a plongé la vue des maux d'Hippolyte et la révélation de son innocence. Il s'écrie douloureusement :

C'en est fait de moi, mon enfant. La vie ne m'est plus rien.

HIPPOLYTE.

C'est toi que je pleure, mon père, bien plus que moi; c'est ta funeste erreur.

THÉSÉE.

Que ne puis-je mourir à ta place, mon enfant!

HIPPOLYTE.

O dons amers de ton père Neptune!

THÉSÉE.

Ma bouche eût-elle dû jamais les réclamer?

HIPPOLYTE.

Que veux-tu? peut-être m'aurais-tu tué de ta main, dans ton courroux.

THÉSÉE.

Oui, les dieux avaient égaré ma raison.

HIPPOLYTE.

Hélas! la race humaine est donc sous la malédiction des dieux [1].

1. V. 1380-1406.

Ici Diane reprend la parole, pour arrêter cet involontaire emportement du pieux Hippolyte. Remarquons, en passant, avec quel art ingénieux elle est ramenée dans le dialogue, comme tout à l'heure Thésée. Elle s'engage à le venger[1] sur un mortel favori de Vénus; elle lui annonce les honneurs qui, dans cette Trézène où il expire, consacreront sa mémoire. Le culte promis à Hippolyte par la déesse n'était point une invention du poëte; il se pratiquait à Trézène, et Pausanias en a parlé[2]. Les Grecs, qui empruntaient leurs tragédies aux traditions fabuleuses de leur histoire, y introduisaient volontiers ces origines de coutumes locales. On comprend tout ce qu'un tel mélange de fictions et de réalités ajoutait de vraisemblance à leurs compositions.

Les paroles par lesquelles Diane console les derniers instants d'Hippolyte sont, dans le grec, d'une grâce et d'une harmonie ravissantes : on croit véritablement y entendre le céleste accent d'une divinité :

Dans les siècles à venir, les jeunes vierges, avant leurs noces, couperont leur chevelure en ton honneur, et t'offriront le tribut de leur deuil et de leurs larmes. Tu seras l'éternel sujet de leurs plaintives chansons, et jamais l'amour que te porta Phèdre ne tombera dans le silence et dans l'oubli. Mais toi, fils du vieil Égée, prends ton enfant dans tes bras, et presse-le contre ton cœur. Ce n'est point ta volonté qui l'a perdu; les hommes sont excusables de se laisser prendre à l'erreur que leur envoient les dieux. Pour toi, Hippolyte, je t'exhorte à ne point haïr ton père; car c'est la destinée qui seule te fait périr. Adieu, reçois mon dernier salut. Il ne m'est point permis de voir les morts, ni de souiller mon regard par

1. Elle fait, ou l'on fait en son nom, dans l'*Énéide*, XI, 845, la même promesse à Camille mourante :

Non tamen indecorem tua te regina reliquit
Extrema jam in morte : neque hoc sine nomine letum
Per gentes erit, aut famam patieris inultæ.

L'idée de ce genre de consolation, réprouvé par nos idées chrétiennes, comme l'exprime si bien le Guzman de Voltaire à ses derniers moments, se rencontre sans cesse dans la poésie antique.

2. *Corinth.*, XXXII. Cf. Lucian, *de Dea Syria*, LXX; Diod. Sic., IV, 62, etc.

de funèbres exhalaisons[1], et déjà je te vois approcher du moment fatal[2].

Cet adieu de la déesse est motivé par la même raison qui, dans l'Iliade[3], fait abandonner Hector par Apollon, quand la destinée l'a condamné, et qu'il va périr; qui, dans l'Énéide[4], ne permet pas à Junon d'assister à la lutte dernière, aux derniers moments de Turnus.

HIPPOLYTE.

Salut aussi à toi, vierge bienheureuse, et puisses-tu quitter sans trop de peine notre longue intimité. Je fais ma paix avec mon père; tu le veux, et j'ai toujours obéi à tes paroles. Mais, hélas! les ténèbres se répandent sur mes yeux. Prends-moi dans tes bras, mon père, et soutiens mes membres brisés.

THÉSÉE.

Ah! mon enfant! que décides-tu de moi?

HIPPOLYTE.

Malheureux! déjà je vois les portes de l'enfer.

THÉSÉE.

Me laisseras-tu ainsi, l'âme souillée d'un crime?

HIPPOLYTE.

Non, non; je t'acquitte de ce meurtre.

THÉSÉE.

Que dis-tu? Quoi! tu me décharges du sang versé!

HIPPOLYTE.

J'en atteste Diane, et son arc invincible.

THÉSÉE.

Enfant chéri! Que tu te montres généreux envers ton père!

HIPPOLYTE.

Adieu, mon père; mille fois, adieu!

1. Cf. Euripid., *Alcest.*, 22; Suid., v. Φιλήμων.
2. V. 1416-1430.
3. XXII, 213.
4. XII, 151. Cf. *ibid.*, Servius; Stat., *Theb.* VII, 789.

THÉSÉE.

Oh! que ton âme est bonne et pieuse!

HIPPOLYTE.

Demande aux dieux des fils qui me ressemblent.

THÉSÉE.

Ne m'abandonne point encore; fais quelque effort, mon enfant.

HIPPOLYTE.

Tous mes efforts sont vains; je meurs, ô mon père. Hâte-toi de voiler mon visage.

THÉSÉE.

Terre célèbre de l'Attique, royaume de Pallas, de quel homme vous allez être privés! Malheureux! que de fois je me souviendrai de tes coups, ô Cypris[1].

C'est par cette scène d'un pathétique admirable que s'achève la pièce d'Euripide. Ainsi, dans la tragédie grecque, à l'horreur des catastrophes se mêlaient des émotions attendrissantes; ainsi la Melpomène antique guérissait elle-même les blessures qu'avait faites son poignard. Si notre sensibilité s'est d'abord révoltée contre ces dures lois du sort, qui accablent et écrasent l'innocence, elle s'apaise par degrés à la vue de ce père qui s'accuse et demande grâce ; de ce fils qui s'oublie lui-même pour pleurer sur son oppresseur et pour lui pardonner; de cette divinité amie, qui préside à leur réconciliation. Sous quel noble et divin aspect le poëte nous montre Diane! Quelle tendre pitié, et, en même temps, quelle sérénité céleste! Quel charme consolant dans ses paroles, qui calment les douleurs de l'âme, de même que sa seule présence soulage les souffrances du corps et suspend l'approche du trépas! Ce n'est point là une de ces froides idoles qu'Euripide fit trop souvent descendre du ciel de son théâtre, et que séparait uniquement de la terre la science du machiniste. On y reconnaît d'abord une immortelle, une habitante de l'Olympe, et le spectateur s'écrierait volontiers comme Hippolyte : « O souffle divin! » La divine inspiration de Sophocle anime encore la scène grecque.

1. 1431-1452.

Telle est cette tragédie, si belle, qu'on hésite à dire de celle qu'elle a produite, avec les expressions d'Horace : *O matre pulchra filia pulchrior!* Il me reste, ce sera le sujet du chapitre suivant, à discuter les critiques passionnées qu'on a successivement opposées au chef-d'œuvre d'Euripide et à celui de Racine; à montrer que chacun de ces deux ouvrages, au nom duquel on a condamné l'autre, a son sujet particulier, son originalité ; que, s'ils diffèrent, comme on a pu en juger, dans les détails, par le caractère de la composition et le choix des mœurs, ils ne diffèrent pas moins par la conception principale; que du fonds fourni par Euripide, et de quelques indications de Sénèque, Racine, animé par le spectacle des mœurs de son temps, inspiré surtout par les idées du christianisme, a su tirer une production que ne peut revendiquer la Grèce, et qui appartient en propre à notre théâtre. Ces développements sur lesquels je dois surtout insister, je les ferai suivre d'une revue des pièces anciennes et modernes, où ont été traités, tant de fois, avec des succès divers, le sujet d'Hippolyte et quelques sujets analogues; je les ferai précéder de quelques détails nécessaires, et qui n'ont point encore trouvé leur place, sur l'histoire de la composition et de la représentation de l'*Hippolyte* d'Euripide[1].

1. Au commencement de la présente année, 1865, Athènes, et, peu s'en est fallu, le théâtre de Bacchus, récemment rendu au jour, ont revu l'œuvre d'Euripide, mais, à la gloire de Racine, sous la forme moderne qu'elle a reçue de notre poëte. Une grande tragédienne, Mme Ristori, y a représenté, au milieu d'un grand concours et de vifs transports, *Phèdre* traduite en italien. Une représentation pareille de la *Médée* de M. Ernest Legouvé (voyez plus loin p. 177), a, les jours suivants, comme évoqué de nouveau la mémoire d'Euripide.

CHAPITRE TROISIÈME.

Continuation du même sujet.

J'ai eu plus d'une occasion de rappeler[1] qu'aux concours dramatiques d'Athènes des tragédies déjà représentées étaient quelquefois reproduites, soit par leurs auteurs eux-mêmes, soit par les héritiers, les disciples, les amis de ceux-ci, avec les changements qui pouvaient donner à l'ouvrage l'apparence d'une nouveauté et le rendre plus digne des suffrages du public. Telle est précisément l'histoire de l'*Hippolyte*, que nous savons avoir deux fois disputé le prix et ne l'avoir remporté que sous sa seconde forme, après des corrections que l'effet peu favorable d'une précédente épreuve avait indiquées à Euripide[2]. De là deux *Hippolyte* qui eurent cours dans l'antiquité, et qu'on distingua, peut-être selon l'usage le plus ordinaire, par l'addition au titre des mots premier et second[3]; peut-être encore, comme le texte de certains manuscrits, l'énoncé de certaines citations[4] le feraient croire, par le nom de Phèdre donné à l'un d'eux[5]; mais surtout, ce qui n'est pas une conjecture, ce qui n'est pas douteux, par ces deux désignations : *Hippolyte voilé*[6], *Hippolyte couronné*, ou

1. T. I, p. 68 sqq.; III, 8 sqq.
2. *Argum. Hippol.* Cf. Bentley, *Epist. ad J. Mill.*; J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, 1843. t. I, p. 41 sqq., 419 sq. Ce dernier critique pense qu'Euripide n'a pas eu dessein de corriger son premier ouvrage, mais d'en faire, sur le même sujet, un nouveau et tout différent.
3. Valckenaer, *Præfat. ad Hippol.*
4. De Lucien (*Adv. indoct.*); d'Eustathe (*in Iliad.* VI et VII); de Stobée, *passim*. Priscien a dit de même la *Phèdre* de Sénèque.
5. Valckenaer, *ibid.*; *Diatr. in Euripid. fragm.*, c. II.
6. J. Poll., IX, 50; schol. Theocrit., II, 10.

plutôt *porte-couronne*[1]. A qui remontent-elles, à Euripide lui-même ou aux grammairiens? On ne le sait. On ne sait pas davantage ce qu'elles signifiaient. Les uns, les expliquant métaphoriquement, et, je le crains, subtilement, y ont trouvé l'expression de la fortune diverse des deux *Hippolyte*, le second, par l'éclat de sa couronne, ayant, ont-ils dit, effacé et comme voilé le premier[2]; les autres, dans leurs explications, se sont plus rapprochés du sens littéral; pour eux[3], l'*Hippolyte porte-couronne* a été simplement celui qui, dédaignant Vénus, offre à Diane, avec ses hommages, la gracieuse couronne décrite par le poëte[4]; et l'*Hippolyte voilé*, tantôt[5] le malheureux fils de Thésée rapporté à son père, déjà mort et, selon l'usage[6], couvert d'un voile; tantôt le chaste beau-fils de Phèdre recevant avec confusion l'aveu de son amour, et par pudeur se couvrant le visage[7]. Ces interprétations spécieuses se rapportent à l'opinion que se sont formée assez généralement les critiques[8] du plan primitivement adopté par Euripide, et, comme il avait blessé en quelques points le public, ensuite modifié par lui; ils s'accordent, à peu près, à penser qu'Euripide d'abord, poussant à bout, avec une hardiesse qui ne fut point approuvée, la passion de Phèdre, la lui avait fait avouer, de sa propre bouche, à celui qui en était l'objet. C'est ce qui leur paraît résulter de deux fragments en tête desquels il n'est pas téméraire de placer les noms de Phèdre et d'Hippolyte.

PHÈDRE.

J'ai pour m'enseigner à ne rien craindre, à tout oser, un

1. *Argum. Hippol.*; Hesych., v. Ἀνάσειράζων; Priscian., etc.
2. Valckenaer, *ibid.*; Brumoy, etc.
3. Barnes, Markland, Bentley, Prévost, Monk, etc. — 4. V. 72 sqq.
5. Musgrave, Brunck, etc.
6. Voyez *Hippol.*, v. 1449. Cf. *ibid.*, 250 sq.; *Troad.*, 635; Soph., *Aj.*, 913 sqq., etc.
7. Toup *in Theocrit.*, II, 10.
8. Musgrave, Valckenaer, Brunck, Prévost, Matthiæ, etc.; voyez en dernier lieu J. A. Hartung, *ibid.* p. 41 sqq.; F. G. Wagner, *Euripid. fragm.* éd. F. Didot, 1846, p. 720 sqq.; A Nauck, *Trag. græc. fragm.* 1856, p, 390 sqq.

maître bien fécond en ressources contre les difficultés de la vie, l'Amour, celui de tous les dieux auquel on peut le moins résister[1].

HIPPOLYTE.

O sainte pudeur, si, toujours présente au cœur des mortels, tu les gardais de violer sans rougir tes lois[2].

On croit encore que dans le premier *Hippolyte* Thésée n'était point représenté, ainsi qu'il l'est dans le second, comme revenant de consulter religieusement un oracle, mais, ce qui le rendait moins digne d'intérêt, comme échappé des enfers où l'avait conduit avec Pirithoüs une impie autant que hasardeuse entreprise. De là, pense-t-on, cette apostrophe :

THÉSÉE.

O brillant éther, pure lumière du jour, que votre aspect semble doux, et dans le bonheur, et même quand on est malheureux, comme je le suis[3] !

Enfin, d'un passage de Plutarque[4], où il est dit que, chez Euripide, Phèdre reproche à Thésée de l'avoir lui-même poussée par ses torts envers elle à aimer Hippolyte, on a pu tirer cette conclusion que dans la première des deux tragédies le nœud n'était point formé, comme dans la seconde, par la mort volontaire de Phèdre et sa lettre calomnieuse ; qu'elle-même, au dénoûment, venait, devant Thésée, et peut-être sur le corps sanglant d'Hippolyte, *rendre* à cet infortuné *son innocence*. Si toutes ces conjectures étaient fondées, il faudrait admettre en même temps, ce qui en a paru à beaucoup la conséquence vraisemblable et importante, que de l'*Hippolyte voilé* venaient les principales situations de la tragédie de Sénèque.

L'*Hippolyte couronné* fut représenté la quatrième année de la LXXXVIIe olympiade[5], l'année même où mourut

1. Fragm. VI. — 2. Fragm. III. — 3. Fragm. XII.
4. *De audiend. poet.*, VIII.
5. *Argum. Hippol.* Cf. Clinton, *Fast hellenic.*, p. 69.

Périclès, et un critique peu favorable à l'ouvrage[1] a cru devoir attribuer en partie l'accueil qu'il reçut du public au rapport que présentait avec un événement, dont les esprits devaient être si préoccupés, cette conclusion, substituée, pense-t-il, par le poëte, dans l'intérêt même du rapprochement, à une autre meilleure, par laquelle se terminait l'*Hippolyte voilé*[2] :

THÉSÉE.

Terre célèbre de l'Attique, royaume de Pallas, de quel homme vous allez être privés ! Malheureux, que de fois je me souviendrai de tes coups, ô Cypris !

LE CHŒUR.

A tous les citoyens est commune cette douleur inattendue ; elle fera répandre bien des larmes ; car les regrets que l'on donne à la perte des grands hommes, vont toujours s'augmentant[3].

D'autres passages de la pièce[4], où il est question de la maladie morale qui tourmente Phèdre, paraissent au même critique avoir pu être détournés de leur sens métaphorique à l'expression des douleurs d'Athènes elle-même, pendant la contagion qui venait de lui enlever, avec tant de citoyens, le chef de l'État, et n'avoir pas été sans influence sur le succès de la tragédie. Quoi qu'on en doive penser, son succès fut complet : le même témoignage qui nous apprend à quelle époque elle reparut au théâtre, nous fait connaître qu'elle obtint le prix sur deux ouvrages, l'un d'Iophon, l'autre d'Ion, lesquels n'eurent dans ce concours que la deuxième et la troisième place.

Il est vraiment singulier qu'une tragédie reçue avec

1. Bœckh, *Græc. trag. princip.*, XIV ; voyez plus haut, p. 63.
2. C'était, selon Musgrave, Valckenaer et autres, une strophe conservée par Stobée, V. 16, et dont voici le sens : « Hippolyte, héros bienheureux, quels honneurs te vaudra ta chasteté ! Rien chez les mortels de plus puissant que la vertu ; tôt ou tard vient pour elle le moment de la récompense. »
3. V. 1450 sqq.
4. V. 175, 185 sqq., 208 sq., etc

applaudissement et honorée d'une couronne dans le plus beau siècle des arts, par le peuple le plus poli de la terre; une tragédie que les scoliastes, interprètes naturels du goût des Grecs, ont placée au premier rang[1], parmi les chefs-d'œuvre d'un grand poëte, parvenu à la maturité de l'âge comme du génie (il avait alors cinquante et un ans); une tragédie connue même des barbares, dit Pausanias[2], objet, chez les anciens et les modernes, de tant de citations, d'allusions, d'imitations de détail; une tragédie qui a excité l'émulation féconde, non pas seulement de Sénèque, mais d'un poëte tel que Racine, ait été traitée, par Voltaire, par La Harpe, son trop docile disciple[3], avec tant de dédain. Aujourd'hui que l'on apporte à l'étude de l'antiquité moins de préjugés modernes, moins de préventions nationales, et, il est permis à notre temps de s'en glorifier, plus de patience et de lumières, on a vraiment peine à comprendre comment des hommes de ce mérite ont pu montrer, dans l'appréciation de cet antique ouvrage, tant de mauvaise foi, de légèreté, de volontaire ignorance.

Voltaire, rapprochant l'un de l'autre l'ouvrage de Racine et celui d'Euripide, s'est borné sur ce dernier à quelques assertions tranchantes[4], fidèlement recueillies et commentées par La Harpe. La Harpe s'est chargé de montrer en détail ce que Voltaire avait seulement indiqué, comment Racine, en empruntant à Euripide *trente ou*

1. Τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων. *Argum.* On a quelquefois entendu cela de la victoire remportée par Euripide, avec son *Hippolyte couronné*, sur Iophon et Ion; mais, cette victoire étant rappelée quelques lignes plus haut, il est probable que le scoliaste n'y est point revenu dans ce passage. C'est l'opinion de Dupuy, dans des *Remarques critiques sur le texte et sur quelques traductions de l'Hippolyte*, lues en 1775 à l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, et insérées dans le recueil de ses *Mémoires*, t. XLI, p. 433, où on fera bien de les chercher.

2. *Attic.*, I, XX.

3. On peut leur adjoindre Marmontel, qui, après avoir emprunté à notre *Phèdre* des exemples fort bien choisis d'éloquence poétique, s'est cru le droit d'ajouter : « Il n'en fallait pas moins pour obtenir grâce; et la fable d'Euripide, sans l'art de Racine, n'était pas digne du théâtre français. » (*Éléments de littérature*, article *Éloquence poétique*.)

4. *Lettres sur OEdipe.*

quarante vers, qui se sont trouvés dignes d'être imités par le plus grand de nos poëtes, en s'appropriant *le seul bel endroit, et même le seul raisonnable* qui se rencontre dans la tragédie grecque, avait fait tout au plus ce que faisait Molière, lorsqu'il *reprenait son bien* dans Cyrano de Bergerac. Je cite textuellement.

Ceux de mes lecteurs à qui seront présentes les deux tragédies, et qui auront conservé quelque souvenir des nombreux sujets de comparaison qu'elles m'ont offerts, apprécieront la véracité de Voltaire, lorsqu'il borne à l'imitation de quelques vers toutes les obligations de Racine envers Euripide, et qu'à l'exception d'un passage, *le seul beau et même le seul raisonnable* de l'ouvrage, il met tout le reste au rang des conceptions de Cyrano de Bergerac!

La Harpe n'est pas beaucoup plus mesuré et plus respectueux; mais au moins prend-il la peine d'expliquer ses mépris, et fait-il à Euripide l'honneur de lui montrer ses *fautes;* car c'est là l'expression modeste dont se sert, à plusieurs reprises, envers l'auteur de l'*Hippolyte*, l'auteur de *Warwick* et de *Coriolan*. Ses critiques sont éparses dans les parties de son Cours de littérature qui traitent du théâtre grec et du théâtre français; il les a reproduites avec plus de développement dans son Commentaire sur Racine; je vais les rassembler et les parcourir rapidement en suivant l'ordre où les présente la marche de la pièce.

La Harpe se récrie d'abord contre l'artifice grossier du prologue, *faute énorme et inexcusable*, dit-il, qui *ramène l'art à son enfance*[1]. J'ai déjà plus d'une fois réduit à sa juste valeur ce reproche banal. Si, indépendamment de cette espèce de préface poétique, la pièce s'expose avec vraisemblance et intérêt, est-il raisonnable de se montrer si sévère pour un détail qui n'y tient point essentiellement et qu'on en pourrait retrancher? Mais ce prologue *annonce d'avance tout ce qui va se passer*[2]. Cela est vrai

1. *Lycée.* — 2. *Ibid.*

et prouve seulement, je le répète, que les Grecs plaçaient l'intérêt dramatique autre part que dans l'attente du dénoûment. Mais *introduire une divinité pour lui faire jouer un si exécrable rôle*[1] ! C'est la faute de la mythologie grecque, et non pas d'Euripide, qui ne pouvait la changer. Dans la pièce de Racine, Vénus a-t-elle par hasard des sentiments plus dignes d'une divinité ? Seulement elle ne les exprime pas elle-même, avec cette franchise dont j'ai blâmé l'excès chez Euripide, et qui seule mérite ici d'être relevée ?

Voici un reproche bien singulier. Euripide, dit La Harpe, *n'a point mis d'épisode dans cette pièce, aussi a-t-il laissé beaucoup de langueur dans l'action*[2]. C'est la première fois, je crois, qu'on a reproché à un poëte de s'être renfermé dans son sujet. Quant à cette *langueur* prétendue, il m'est impossible de l'apercevoir. La pièce est fort simple, comme toutes celles du même théâtre ; mais en même temps, et par cela même, assez vivement conduite. Ensuite, l'usage des épisodes n'a-t-il pas d'ordinaire un effet tout opposé à celui que leur attribue le critique ? L'épisode Aricie, par exemple, dont il paraît secrètement préoccupé, malgré le charme d'une ravissante poésie, malgré les heureux effets qui en résultent et pour lesquels il a été introduit dans l'action, n'en est-il pas lui-même un exemple frappant ?

Cette *langueur* qui nous échappe dans l'*Hippolyte*, La Harpe va nous la montrer. *Les conversations de Phèdre avec sa nourrice remplissent*, dit-il, *les deux premiers actes*. Il y a dans ce peu de mots beaucoup à admirer. D'abord la confiance ingénue avec laquelle l'auteur du Lycée, ici comme en beaucoup d'autres occasions, adopte cette division par actes que ne connurent jamais les tragiques grecs, et que dément la simplicité de leurs compositions, ensuite la bonne foi qui lui fait étendre à la mesure de *deux actes* ce qui n'occupe réellement qu'une seule scène. Mais enfin, si cette scène n'est qu'une

1. *Lycée.* — 2. *Ibid.*

oiseuse *conversation*, le reproche subsiste en partie, et Euripide n'est qu'à moitié justifié. Qu'est-ce donc que cette *conversation* tant reprochée ? Le croirait-on ? C'est précisément ce qui paraissait à Voltaire *le seul beau, le seul raisonnable endroit* de la pièce, cet égarement, cette révélation de Phèdre, imités et traduits par Racine. Ainsi le critique, dans son zèle maladroit et aveugle, écrase du même coup, avec le poëte qu'il attaque, celui qu'il veut défendre. C'est tout à fait comme le malencontreux émoucheur de La Fontaine.

Qu'on me permette d'emprunter à l'apologue une autre comparaison. L'argumentation mensongère et brutale de La Harpe contre le pauvre Euripide, qui ne peut lui répondre, me paraît ressembler beaucoup au dialogue du loup et de l'agneau, On y trouve la même bienveillance, la même logique, la même manière d'avoir raison malgré toute raison. Euripide, dit-il, *portant l'intérêt sur Hippolyte*, ce qu'il ne manque pas de désapprouver, quoique Hippolyte soit le héros de la pièce, *ne s'est pas embarrassé de faire un monstre de sa Phèdre*[1]. Et comment sa Phèdre est-elle *un monstre* ? C'est d'abord que ce *délire*, cette *honte*, cet *accablement*, où, jusqu'à La Harpe, on avait eu la simplicité de voir *le combat* touchant *du crime et du remords*, ne sont rien moins que cela. Que sont-ils donc ? le voici : *l'état violent de Phèdre vient surtout de ce que la passion qu'elle ressent, n'est point un penchant naturel et spontané, mais une espèce de maladie envoyée par les dieux, et qui ne peut que la tourmenter*[2]. Apparemment que chez Racine, où Phèdre accuse sans cesse de sa passion criminelle la haine de Vénus, il en est autrement. Apparemment qu'en effaçant de cette aventure l'intervention divine, en la réduisant aux effets d'un sentiment involontaire, on en changerait la nature. Comprendra qui pourra une pareille confusion d'idées et de langage : quant à moi, je me récuse, et crois pouvoir sans injustice appliquer à ce passage, tout à fait inintelligible, et pour

1. *Comment., préf.* — 2. *Ibid.*

ceux qui le lisent, et sans doute pour celui qui l'a écrit, l'expression par laquelle La Harpe désignait ce genre particulier d'obscurité. C'est vraiment du *galimatias double*.

Suivons l'analyse de La Harpe et remarquons-en l'exactitude. Phèdre, après avoir résisté longtemps aux plus vives sollicitations, dévoile enfin, avec confusion, son honteux secret, et déclare qu'elle veut mourir plutôt que de manquer à la vertu et de perdre l'honneur; c'est là ce que La Harpe appelle *exhaler devant un chœur de femmes toutes les fureurs d'une passion criminelle*[1]. Phèdre repousse avec horreur le conseil de s'abandonner à un penchant qu'elle ne peut vaincre, et La Harpe, dans son véridique procès-verbal, rapporte qu'*elle cède par degrés aux lâches insinuations de sa nourrice*[2]. Lorsque cette esclave promet à sa maîtresse de la guérir par un charme magique, par un philtre, Phèdre soupçonne avec terreur qu'elle veut abuser de la connaissance de sa funeste passion auprès de celui qui l'a causée, et La Harpe dit charitablement, en des termes qu'il a répétés deux fois, et qu'on a quelque honte de transcrire, que *la nourrice s'est chargée de faire des propositions à Hippolyte*[3]. Comprend-on toute l'adresse de ce mot *s'est chargée?* Sans compromettre entièrement la véracité du critique, il peut cependant faire soupçonner la Phèdre grecque d'une complicité qui, je crois, est dans ses désirs secrets, mais qui n'est point dans ses actes, à laquelle consent tacitement sa passion, mais que repousse sa volonté: peinture admirable où paraissent à la fois la faiblesse de l'âme et sa force.

La Harpe nous dit que cette *indécence grossière*, qu'il a fort gratuitement imputée à Euripide, *ne serait pas tolérée sur un théâtre épuré*[4], et il ajoute que Sénèque, en prêtant à Phèdre elle-même cette démarche honteuse, *eut le mérite d'éviter un défaut de bienséance*. Voilà certes un senti-

1. *Lycée.* — 2. *Comment., préf.*
3. *Lycée.* — 4. *Ibid.*

ment des bienséances fort délicat! Ce qu'il y a de curieux, c'est que Racine, dont l'intérêt mal entendu le rend si injuste, a fait précisément ce qu'il veut qu'ait fait Euripide. Non-seulement la Phèdre française parle pour elle-même, comme celle de Sénèque, mais elle emploie l'entremise de sa nourrice. C'est bien pis qu'Euripide, ou plutôt c'est encore mieux. Racine a été assez sûr de son art pour oser pousser à bout la passion, et la précipiter bien au delà des limites de la bienséance, où la passion ne s'arrête guère.

Mais voici le coup de grâce pour ce rôle antique que La Harpe a entrepris d'immoler à la gloire du théâtre moderne : *la mort de Phèdre n'est point un repentir, mais une vengeance*[1]. Je répondrai d'abord que, s'il est vrai en général, comme La Harpe le dit, que *la mort est pour tous les hommes le moment du repentir*[2], cette vérité appartient plus à la morale du christianisme qu'aux idées païennes, et qu'un poëte ancien serait jusqu'à un certain point excusable de l'avoir contredite. Ensuite, de quoi la Phèdre d'Euripide se repentirait-elle? Se repent-on d'un penchant involontaire? pas plus que d'une blessure fortuite, que d'une plaie secrète. Elle en pleure, elle en rougit, elle cache sa honte à tous les yeux, jusqu'au moment où la curiosité et l'indiscrétion d'une esclave la surprennent et la révèlent. Alors elle tombe dans le désespoir, et, pour sauver sa gloire et l'honneur de ses enfants, elle calomnie l'innocence Jusque-là, elle s'était conservée vertueuse et pure, elle était digne d'estime et d'admiration; elle devient odieuse par l'acte forcené où la pousse le soin de sa renommée. N'oublions pas toutefois ce qui tempère l'atrocité de son crime, l'excès de son malheur, l'emportement de sa résolution, l'abandon qu'elle fait d'elle-même; elle se punit d'avance, elle se perd avec ce qu'elle aime; je veux croire qu'il se mêle aux motifs qui l'animent le désir confus de se venger des mépris qu'elle a soufferts et de ceux qu'elle prévoit, peut-

1. *Lycée; Comment., préf.* — 2. *Ibid.*

être aussi d'unir à son sort l'objet chéri et tout ensemble odieux d'une affection déréglée; mais dans ces mouvements divers, dans ce tumulte de la passion, je ne puis voir, comme La Harpe, *une honteuse absurdité, un démenti donné aux principes de l'art, au bon sens, à la nature*, que l'aristarque, avec une véhémence bien singulière dans un livre de critique, apostrophe en ces termes: *O nature, qui êtes l'âme de la tragédie, vous que les Grecs et ce même Euripide ont souvent peinte avec des traits si vrais, est-ce ainsi que vous êtes faite? Y a-t-il des femmes comme cette Phèdre*[1]? J'admire, je l'avoue, quel intérêt s'attache encore à cette femme si coupable, qui n'est pas cependant le personnage intéressant de la pièce, qui n'en est, au contraire, comme on l'a dit ingénieusement[2], que *le mal nécessaire*. J'admire comment le poëte nous fait seulement pressentir son crime, et la soustrait à nos yeux avant qu'elle s'en soit souillée.

Si je m'arrête à suivre ainsi en détail les observations de La Harpe, c'est qu'en montrant combien elles sont vaines, je trouve une nouvelle occasion d'expliquer le génie d'Euripide et la perfection de son œuvre; c'est que la chute de cet échafaudage, élevé autour de son monument par une envieuse et fausse critique, doit en mieux découvrir les proportions et la beauté. On ne peut trop s'étonner à quel point La Harpe l'a méconnu ou a voulu le méconnaître. Le sujet même semble lui avoir échappé. Il est tellement poursuivi de l'idée de la pièce française et du désir de la retrouver dans la pièce grecque, qu'il croit que celle-ci doit comme l'autre se terminer à la mort de Phèdre. Elle *est régulièrement finie*, s'écrie-t-il, *et Thésée n'est pas encore arrivé. Faute impardonnable*[3]! Quoi! une pièce dont le nœud est la calomnie de Phèdre et l'erreur de Thésée, dont le dénoûment est la mort d'Hippolyte, une telle pièce est finie avant que rien de tout cela

1. *Lycée.*
2. W. Schlegel, *Comparaison*, etc., déjà citée.
3. *Lycée.*

ait eu lieu! Peut-on pousser plus loin la mauvaise foi, ou tout au moins l'inattention?

Enfin, nous rencontrons des critiques plus sincères et plus justes. Elles portent sur deux passages du rôle d'Hippolyte et de celui de Thésée. Quoique La Harpe ait peu compris le premier de ces personnages, qui est fort loin de nos mœurs et de nos habitudes théâtrales, on ne peut s'empêcher de convenir avec lui que la longue déclamation contre les femmes, où Euripide semble avoir parlé lui-même sous le masque de son héros[1], est un morceau peu conforme au génie de la poésie dramatique, et même quelquefois à la raison[2]. Il faut lui accorder aussi que Thésée, malgré ses justes motifs de ressentiment, ne se montre point assez père lorsqu'on lui annonce la mort de son fils[3]. Mais, en faisant cette dernière concession, n'oublions pas de remarquer que La Harpe, trompé par la traduction de Brumoy, a beaucoup exagéré la dureté qu'il reproche au roi d'Athènes. Les tragiques grecs auraient plus que d'autres le droit d'accuser leurs traducteurs de trahison. La plupart des critiques qu'on leur oppose ont pris leur source dans des versions infidèles. Pour y répondre, il suffit presque toujours de recourir au texte. Ainsi, dans le passage qui nous occupe, Brumoy fait dire à Thésée :

« Je l'avouerai, ma haine pour un perfide m'a fait écouter ce récit avec quelque sorte de satisfaction. Mais, enfin, je sens que la piété envers les dieux, et la tendresse pour un fils, tout coupable qu'il est, se réveillent dans mon cœur. Ainsi, sans douleur sur cet événement, je demeure dans l'indifférence. »

La Harpe, qui transcrit, ou peu s'en faut, cette traduction lâche et traînante, mais surtout très-peu exacte, se récrie avec raison sur tant de froideur chez un père et dans un pareil moment. S'il eût pris la peine de la comparer au grec, comme le voulait l'équité, il eût sans doute

1. V. 612 sqq. — 2. *Lycée ; Comment.*, *préf.*
3. *Lycée.*

modéré quelque peu la sévérité de ses reproches. Voici: littéralement, comment Euripide fait parler Thésée :

« Ma colère contre un perfide m'a fait d'abord prendre quelque plaisir à ce récit ; maintenant, par respect pour les dieux vengeurs, par égard pour ce malheureux, qui enfin est né de moi, je ne puis témoigner ni joie ni douleur[1]. »

Y a t-il là, je le demande, dans cette hésitation d'un père entre son ressentiment et un reste de tendresse, entre les dieux dont il a réclamé le secours et le fils qu'ils ont frappé, quelque chose qui ressemble à ces ridicules paroles de Brumoy : *Je reste dans l'indifférence?*

Au reste, Euripide n'est pas ici, j'en conviens, tout à fait irréprochable, et c'est le lieu de faire observer avec quel art Racine imite et corrige les anciens. Lorsque, dans sa Phèdre, Thésée a chassé Hippolyte, et l'a dévoué à une inévitable vengeance, la tendresse paternelle s'émeut et s'exprime dans ces vers, bien plus naturels et bien plus touchants que ceux du poëte grec :

Misérable, tu cours à ta perte infaillible.
Neptune, par le fleuve aux dieux même terrible,
M'a donné sa parole et va l'exécuter.
Un dieu vengeur te suit, tu ne peux l'éviter.
Je t'aimais ; et je sens que, malgré ton offense,
Mes entrailles pour toi se troublent par avance :
Mais à te condamner tu m'as trop engagé.
Jamais père en effet fut-il plus outragé ?
Justes dieux, qui voyez la douleur qui m'accable,
Ai-je pu mettre au jour un enfant si coupable[2] ?

Revenons à La Harpe, et, après avoir relevé tant d'observations critiques, dont deux seulement ont quelque fondement, reprochons-lui, pour en finir, le mépris qu'il fait de cette scène admirable à laquelle nous avons cru devoir nous arrêter assez longtemps, de cette intervention consolante de Diane, qui, en rapprochant le père et le fils, réconcilie les spectateurs avec l'horreur du dénoûment.

1. V. 1247-1250.
2. Acte IV, sc.

C'est cependant d'un tel examen, où la pièce grecque est presque toujours mal comprise, et plus souvent encore falsifiée, qui dénote, avec tant de prévention, si peu de connaissance du théâtre ancien, une lecture si superficielle de l'ouvrage qu'on prétend juger; c'est, dis-je, d'un tel examen que s'est autorisé La Harpe pour s'indigner qu'on ait osé *établir un parallèle* entre Euripide et Racine ; pour prétendre, et répéter avec complaisance, que *Racine a remplacé les plus grandes fautes par les plus grandes beautés;* pour conclure enfin par ces paroles vraiment insensées : *Tel est cet ouvrage, qu'il faut bien pardonner à Euripide, puisque nous lui devons celui de Racine*[1].

D'où venait à La Harpe, contre un poëte mort depuis plusieurs milliers d'années, une violence et un emportement que les contemporains sont seuls en possession d'exciter? d'une passion toute contemporaine: de l'ascendant qu'exerçaient sur ses jugements les opinions de Voltaire; du désir d'élever les tragiques français, et Voltaire à leur tête, au-dessus de tous les poëtes dramatiques de tous les temps; que sais-je enfin? peut-être de la pensée secrète que le disciple pourrait bien suivre lui-même la haute fortune du maître. La Harpe se reposait avec sécurité dans cette opinion fort contestable, que les arts de l'imagination, et en particulier la tragédie, ont été sans cesse en se perfectionnant des anciens aux modernes, et, chez nous, du dix-septième au dix-huitième siècle. Cette foi dans la perfectibilité tragique lui montrait, entre les productions successives de la scène, une progression toujours croissante, dont le dernier terme était sans doute à ses yeux *Coriolan* ou *Warwick*. C'est de cette hauteur, qu'abaissant ses regards vers le théâtre grec, il souriait avec une indulgence protectrice, ou une dédaigneuse pitié, à ce qui lui semblait l'enfance et le bégayement de

1. *Lycée; Comment.*

l'art, à cette poésie primitive où, suivant d'autres juges, la voix humaine, à peine dénouée, a dû rencontrer, dès ses premières paroles, l'accent naïf et inimitable de la passion et de la vérité.

Nous avons vu[1], lorsque nous nous sommes occupés de l'*Iphigénie en Aulide*, que les censeurs de la pièce grecque avaient suscité contre la pièce française une réaction assez semblable à celles que causent en politique l'emportement et les excès des partis. Il en a été de même à l'occasion de l'*Hippolyte* et de la Phèdre. Racine a expié de nouveau, par des attaques fort vives et le plus souvent fort injustes, les indiscrètes préférences de ses exclusifs admirateurs.

Dès 1776, Batteux, défendant contre Voltaire, avec l'*Œdipe* de Sophocle[2], l'*Hippolyte* d'Euripide[3], avait établi, entre cette pièce et la Phèdre de Racine, un parallèle, aussi modéré du reste que judicieux, mais dans lequel l'avantage n'était pas toujours du côté du poëte français. Ce fut bien pis après les développements que reçut dans le Lycée une opinion que son premier auteur eût sans doute retirée, s'il eût pu voir combien un disciple fanatique la prenait au sérieux, et quelle extension il lui donnait.

A peu près vers la même époque, en 1807 et 1808, Geoffroy dans un *commentaire*[4], où il reproduisait les doctrines de ses feuilletons, W. Schlegel dans une brochure[5] écrite en français avec beaucoup d'élégance et d'esprit, entrèrent ensemble en lice, l'un seulement contre La Harpe, l'autre contre Racine lui-même. Tous deux apportaient aussi au combat leurs passions personnelles : le journaliste français, une aversion, qu'on a crue systématique, contre Voltaire et tout ce qui y tenait de près ou

1. P. 2 et 3 de ce volume.
2. *Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres*, t. XLII, p. 473.
3. *Ibid.*, page 452 ; dissertation déjà citée dans le chapitre précédent.
4. *Œuvres de J. Racine, avec des Commentaires par J. H. Geoffroy*; Paris, 1808, t. IV.
5. *Comparaison*, etc., déjà citée.

de loin ; le critique allemand, une haine patriotique contre la France, dont il attaquait le théâtre, en attendant mieux. Leurs écrits sont remarquables par la connaissance de la scène antique. Le second surtout y montre cette sagacité savante qu'il fit depuis briller d'un si vif éclat dans la première partie de son Cours de littérature dramatique. Il pénètre tous les secrets du génie tragique des Grecs, et développe les beautés les plus délicates de la composition d'Euripide. Mais ce goût fin et sûr l'abandonne complétement quand il s'agit de la tragédie française et de l'œuvre de Racine, dont il ignore, ou feint d'ignorer, l'esprit et le caractère[1]. C'est tout le contraire de La Harpe, si habile à expliquer les ressorts de notre théâtre, et qui perd subitement le sens critique quand il se trouve transporté au théâtre d'Athènes, devant une pièce d'Euripide. On croit, en écoutant leurs arguments contradictoires, entendre deux plaidoiries sans conscience, où une bonne cause est compromise par l'ardeur de l'avocat à travestir et à diffamer son adverse partie. Ce qui complète la ressemblance, c'est que les plaidoiries seules font le procès, qui, sans elles, n'existerait pas, et que terminerait aussitôt un équitable arbitrage. Les deux pièces, en effet, pas plus que les deux théâtres, n'ont rien à se disputer; chacune a son caractère particulier, son origina-

1. Voyez, à ce sujet, un remarquable article de M. P. Dubois dans *le Globe* du 23 octobre 1827, t. V, n° 87 ; voyez aussi la judicieuse et élégante notice dont M. Geruzez, en 1847, a fait précéder son édition du *Théâtre choisi de Racine*, les notes pleines d'érudition et de goût où il a marqué le rapport des pièces de ce théâtre dont nous sommes plus spécialement appelés à nous occuper ici, de la *Phèdre* comme de l'*Iphigénie en Aulide*, avec leurs modèles antiques. Dans des Dialogues des morts réimprimés en 1856 (*Thèses de Littérature*, p. 225 et suivantes), M. B. Jullien a fait disputer sur l'art dramatique Casimir Delavigne et W. Schlegel, prêtant à l'un un ton affirmatif et tranchant, à l'autre une facilité complaisante, qu'ils n'eussent certainement pas eus de leur vivant. L'entretien, d'ailleurs piquant et instructif, d'une franchise d'opinions qui provoque utilement à l'examen, fait payer un peu cher à Schlegel, et, par occasion, aux tragiques grecs et à leurs chefs-d'œuvre, à l'*Œdipe roi* et à l'*Hippolyte* particulièrement, la partialité de l'illustre critique allemand pour le théâtre d'Athènes et contre le nôtre.

lité. Ce n'est pas seulement l'esprit de la composition et le choix des mœurs qui les distinguent, c'est encore la conception principale. Du fonds fourni par Euripide, et de quelques indications de Sénèque, Racine, je l'ai dit plus haut, animé par le spectacle des mœurs de son temps, inspiré surtout par les idées du christianisme, a su tirer une production que ne peut revendiquer la Grèce, et qui appartient en propre à notre théâtre. Assistons, par la pensée, à cette transformation d'une tragédie grecque en une tragédie française, à cette espèce de métempsycose qui de l'œuvre d'Euripide a tiré l'œuvre de Racine; ce sera interpréter et justifier l'une et l'autre; ce sera répondre à la fois aux irréconciliables partisans de l'ancien et du moderne, à La Harpe et à Schlegel.

Lorsque, dans l'analyse de l'*Hippolyte*, nous avons rapproché de quelques scènes grecques l'imitation française, on a pu déjà être frappé d'une grande diversité de ton et de manière. La molle abondance d'Euripide s'est restreinte, son abandon s'est réglé, son mouvement un peu lent a pris de la rapidité, sa familiarité de la noblesse. Les mœurs elles-mêmes ont paru avoir part à ces changements du style, plus simples, plus domestiques dans l'*Hippolyte*, plus élégantes et plus magnifiques dans la Phèdre : là c'était une maison, des maîtres, des serviteurs; ici c'est un palais, palais modeste il est vrai, où les personnages viennent respirer

Du tumulte pompeux d'Athène et de la cour [1].

Ce vers seul de l'exposition nous avertirait d'abord que la Trézène de Racine n'est plus celle d'Euripide. Hippolyte ne l'habite pas seulement; il la gouverne, il en est le roi; il y a des courtisans et une garde. Cet appareil le suit jusque dans les tableaux douloureux du récit qui nous retrace sa mort. Ce ne sont point, comme chez Euripide, ses compagnons d'âge et de plaisirs qui l'accom-

1. Acte I, sc. I.

pagnent dans son exil et assistent à ses derniers moments; ce sont *ses gardes affligés :*

J'y cours en soupirant et sa garde me suit[1],

dit Théramène.

Ce même Théramène, bien différent de l'esclave qui, chez Euripide, remplit l'office de narrateur, et qui, dans son chagrin familier, ménage si peu le rang de Thésée, Théramène mêle à l'expression pathétique de ses regrets la politesse prudente des courtisans; il n'oublie point ce qu'il est, ni à qui il parle ; il craint, en laissant voir ses larmes, de manquer au respect d'un sujet; *excusez ma douleur*, dit-il au roi.

La moderne Trézène est agitée par les soucis de l'ambition et les intérêts de la politique. On s'y occupe beaucoup de la succession de Thésée, des prétentions rivales de l'ancienne dynastie et de la nouvelle, du fils de l'étrangère et des enfants du roi, toutes choses dont il n'était point question dans la Trézène antique. Des soins plus doux y ont aussi leur place. C'est une Aricie, que Racine, il est vrai, s'applaudit beaucoup d'avoir empruntée aux traditions de la mythologie[2], mais qui n'a, des temps héroïques et d'une femme grecque, que le nom, et dont la coquetterie savante, la délicatesse raffinée, les détours ingénieux, appartiennent tout à fait à la galanterie moderne. C'est un Hippolyte de la même époque, par les sentiments et par le langage, chez qui tout dément cette rudesse, cette fierté sauvage, dont il se vante par souvenir et par habitude, et à qui ceux qui l'ont connu en Grèce seraient tentés de dire comme son gouverneur :

Pourriez-vous n'être plus ce superbe Hippolyte [3] ?

Qui méconnaîtrait dans ces altérations l'influence qu'a dû exercer sur les tableaux du poëte français le spectacle d'une cour polie, élégante, majestueuse, tout occupée

1. Acte V, sc. 6. — 2. *Préf.* — 3. Acte I, sc. 1

d'amour et de politique? Jamais poëte fut-il plus propre que Racine à reproduire les mœurs grecques dans leur naïve simplicité, lui nourri de la lecture des anciens, qui les sentait, les commentait si vivement, qui, dans ses drames sacrés, enfin libre des gênes de la scène, en a si fidèlement rendu l'esprit? Ce qu'il n'a pas fait, soyons assurés qu'il ne lui a pas été permis de le faire, et que ce n'est pas sans quelque remords littéraire que, cédant aux habitudes et au goût du monde où il passait sa vie et pour lequel il travaillait, il a quelquefois caché sous une parure étrangère l'austère nudité des modèles antiques.

Sans doute, un tel mélange est condamnable; mais ce qui l'excuse, c'est qu'il est à peu près inévitable. Le poëte dramatique n'obéit pas seulement à son sujet, mais encore à ses spectateurs. C'est pour lui une double nécessité que de s'accommoder aux idées et aux sentiments de ceux qu'il veut attacher et émouvoir, et en même temps de ne point trop altérer, par une condescendance servile, les traits qu'il veut reproduire. Heureux, entre tous, ceux à qui leur génie a permis d'imposer la loi au lieu de la recevoir, et de maintenir ainsi contre le mauvais goût ou l'ignorance de leur temps les lois éternelles de l'art et de la vérité! Mais bien peu de poëtes ont joui de cette prérogative, et aucun n'a pu l'exercer constamment. Qu'on parcoure les modernes, et même les anciens, on n'en trouvera pas un seul qui n'ait quelquefois admis, dans la peinture des siècles passés, les mœurs et les passions de ses contemporains, et qui même, comme il arrive aux peintres, n'ait ménagé, parmi les figures étrangères qu'il devait retracer, quelque petite place à sa propre image. Ayons donc plus d'indulgence pour ces sacrifices imposés au talent dramatique et qui sont une des conditions de l'art qu'il cultive. Au lieu de lui reprocher avec rigueur ceux qu'on lui arrache, tenons-lui compte de ceux qu'il refuse. Alors nous serons plus équitables envers ces grands hommes, l'honneur éternel de notre scène, qui, par d'habiles tempéraments, ont su accorder, autant qu'il était

possible, les caprices passagers du goût et ses règles immuables; qui n'ont retiré quelque chose à la vérité, que pour qu'on ne la rejetât pas tout entière; qui, en ménageant avec adresse des préjugés en faveur, ont fini par les détruire, et nous ont enfin amenés par degrés à cette sévérité de principes littéraires, dont il serait bien injuste d'abuser contre eux-mêmes. Nous reconnaîtrons qu'ils ne se sont pas, après tout, montrés plus infidèles à la nature et à l'histoire que ceux qui les accusent le plus d'infidélité, que Goethe et Schiller par exemple, qui ont placé dans la cour de Philippe II, et dans celle des ducs de Ferrare, les spéculations rêveuses d'un philosophe allemand, l'enthousiasme philanthropique d'un homme du dix-huitième siècle.

Cette révolution morale que devaient amener dans la simple Trézène les exemples séduisants de la cour de Louis XIV, et qui y a introduit, avec plus de politesse et de dignité, les intrigues de palais, le commerce de la galanterie, n'a pas seulement changé les caractères extérieurs du drame, elle en a complétement renouvelé l'esprit et même le sujet. Hippolyte, apprivoisé par notre civilisation, façonné à nos sentiments, à nos manières, à notre langage, ramené, par un artifice qu'on n'a pas le courage de blâmer, tant il paraît savant et ingénieux, à la nature ordinaire des jeunes princes de théâtre, des soupirants de tragédie, Hippolyte, ainsi dépouillé de cette originalité que nous ne lui eussions pas soufferte, ne pouvait demeurer le héros de la pièce; son rôle, toujours noble et touchant, s'y est effacé; son nom même, d'abord placé sur le titre à côté de celui de Phèdre, en a bientôt disparu, pour n'y plus laisser que le nom du personnage dont en effet la tragédie tout entière est remplie: différence essentielle qui sépare profondément les deux ouvrages, et interdit entre eux une comparaison à laquelle manquerait toujours, avec l'unité du point de vue, la justesse et l'équité de la conclusion. Chez Euripide, Hippolyte attire tout l'intérêt; chez Racine, il se dirige sur Phèdre; Phèdre, dans la tragédie antique, n'est que l'in-

strument du sort d'Hippolyte; Hippolyte, dans notre tragédie, ne se montre que comme l'occasion, le prétexte fatal de la passion de Phèdre; la chasteté, la vertu sauvage, voilà, pour le poëte grec, l'idée unique et première; pour le poëte français, au contraire, c'est l'adultère et l'inceste : ce que l'un montre au premier plan, l'autre en fait seulement le fond de son tableau. De là tant de diversité dans la disposition et dans les effets, de là aussi le désaccord de ces spectateurs qui n'ont pas voulu se déplacer avec le peintre et regarder son œuvre de l'endroit d'où il la voyait lui-même et voulait la faire contempler.

Cette Phèdre, qui est devenue le principal et comme le seul personnage de Racine, sa tragédie tout entière, n'est, il faut se garder de le dissimuler, ni la Phèdre grecque ni la Phèdre latine. Son caractère est aussi moderne, aussi français, que tout le reste : je ne dis pas assez ; il l'est plus encore. Quand Boileau écrivait à Racine :

Et qui, voyant un jour la douleur vertueuse
De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse,
D'un si noble travail justement étonné,
Ne bénira d'abord le siècle fortuné
Qui, rendu plus fameux par tes illustres veilles,
Vit naître sous ta main ces pompeuses merveilles[1] ?

Boileau rendait hommage à la nouveauté hardie de cet admirable rôle. Oui, l'on vit *naître* alors *sous la main* de Racine une figure dont son temps surtout lui avait fourni les traits. Elle fut tracée sous l'inspiration de ces mœurs où les engagements du cœur, même les plus coupables, ennoblis, et comme purifiés, par l'inquiétude, les remords qu'y mêlait le sentiment religieux, par l'amour et le regret de la pureté chrétienne, par les terreurs de la réprobation divine, obtenaient, à force de passion et de misère, la pitié du monde et presque son estime. Cette société, complice de l'amour d'une La Vallière, qu'avaient atten-

1. *Épître* VII.

drie ses égarements, qu'avait troublée son repentir, que frappait d'étonnement et d'admiration sa pénitence, dut retrouver quelque chose de ces émotions au spectacle de crime et de malheur que lui offrit l'art de Racine. Arnauld lui-même, cet ennemi du théâtre, qui ne pouvait pardonner au poëte, son ancien disciple, de profanes triomphes, le janséniste Arnauld se laissa séduire à l'image de la détresse d'une âme abandonnée de la grâce. L'auteur du Génie du christianisme[1] est entré dans l'esprit de ce personnage, et dans les sentiments du siècle qui l'inspira, lorsqu'il y a vu, sous un nom antique, une épouse chrétienne. « La crainte des flammes vengeresses et de l'éternité formidable de notre enfer perce, dit-il, à travers tout le rôle de cette femme criminelle, et surtout dans la fameuse scène de jalousie qui, comme on le sait, est de l'invention du poëte moderne.... Le cri le plus énergique que la passion ait jamais fait entendre, ajoute-t-il plus loin, est peut-être celui-ci :

Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit,
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.

Il y a là dedans un mélange des sens et de l'âme, de désespoir et de fureur amoureuse, qui passe toute expression. Cette femme, qui se *consolerait d'une éternité de souffrances*, si elle avait joui *d'un seul instant* de bonheur; cette femme n'est pas dans *le caractère antique*, c'est *la chrétienne réprouvée*, c'est la pécheresse tombée vivante entre les mains de Dieu ; son mot est le mot du damné. »

Il est curieux de rechercher jusqu'à quel degré les deux Phèdre de l'antiquité sont entrées dans la composition de cette Phèdre nouvelle, qu'anime une inspiration toute moderne. Euripide avait conservé à la sienne, dans son délire et son égarement, la réserve pudique que lui imposaient les mœurs grecques. Elle n'attend rien de sa passion, elle ne veut point la satisfaire, elle ne cherche

1. Deuxième partie, liv. III, ch. 3.

point celui qui l'a causée et ne lui adresse pas un mot; ce n'est même qu'avec répugnance et confusion qu'elle en fait à d'autres femmes la confidence. Sénèque, dans un temps de corruption profonde, peignit sa Phèdre de couleurs bien peu semblables à celles dont Euripide avait peint la sienne. Cette Phèdre nouvelle ne résiste point à ses désirs déréglés ; elle s'y abandonne, au contraire, les proclamant avec impudeur, poursuivant avec audace leur accomplissement, les avouant effrontément à celui qui les a fait naître, tombant honteusement à ses pieds, et, après avoir cherché à sauver son honneur par une atroce calomnie, dont rien ne tempère l'horreur, succombant à un ignoble désespoir, et se parant au dernier moment, en présence d'un époux outragé, des sentiments d'un affreux amour. C'est le vice endurci, sans pudeur, sans remords; c'est une image dégradée de la nature humaine; si l'objet de la tragédie est d'en reproduire la dignité, rien sans doute n'est plus étranger à l'art qu'une telle peinture.

Racine n'a entrepris de reproduire aucun de ces deux personnages, dont nos mœurs n'admettaient point ou la sévère retenue, ou la révoltante dépravation. Il a cependant profité de l'une et de l'autre Phèdre, et a voulu que la sienne, avec la passion délirante et les vertueuses terreurs de la Phèdre grecque, se portât aux excès de la Phèdre latine. C'est dans l'opposition constante de ses sentiments et de ses actes qu'il a cherché la source du puissant intérêt qui sort de l'ouvrage. Il ne faut pas, comme quelques critiques, se faire illusion sur le but qu'il s'est proposé. En donnant à Phèdre l'amour du devoir, il a voulu en même temps qu'elle fût coupable, et très-coupable, qu'elle recherchât l'adultère et l'inceste, qu'elle calomniât la vertu, qu'elle souhaitât la mort de l'innocence. Il le lui fait dire à elle-même :

Que fais-je ? Où ma raison se va-t-elle égarer ?
Moi jalouse ! et Thésée est celui que j'implore !
Mon époux est vivant, et moi je brûle encore !
Pour qui ? quel est l'objet où prétendent mes vœux !
Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.

Mes crimes désormais ont comblé la mesure ;
Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger [1].

Ces vers contredisent hautement ce que La Harpe avance avec tant de confiance, que la Phèdre d'Euripide est plus criminelle que la Phèdre de Racine; ils répondent aussi aux sophismes de W. Schlegel, qui triomphe en nous montrant, au contraire, que notre Phèdre, dont nous admirons tant la vertu, manque à la pudeur et à l'humanité, qu'elle est tout ce que le poëte a entendu qu'elle fût. Il est vrai qu'il a en même temps grand soin de travestir et d'effacer ce qui, dans une femme si coupable, captive notre intérêt, et qu'à la place de l'irrésistible entraînement, de l'involontaire faiblesse de la passion, il substitue constamment la ruse, le calcul, une atroce et froide décision, la ravalant ainsi, contre la vérité, au niveau du personnage repoussant de Sénèque. Une anecdote qu'on a conservée, ne laisse aucun doute sur l'intention de Racine, et suffirait, toute seule, contre les éloges de La Harpe et les critiques de Schlegel, à l'apologie de son œuvre. Un jour, chez Mme de La Fayette, il avait soutenu que, dans la tragédie, une plus vive compassion, une sympathie plus douloureuse peut s'attacher au malheur du crime qu'à celui de la vertu. Pour le prouver il composa Phèdre, et le problème fut résolu.

De quelle manière est-il parvenu à rendre intéressant, et, comme l'a dit L. Racine, digne d'estime, un personnage qui semblerait ne devoir exciter que la haine et le mépris? Par une gradation habile, qui nous fait assister aux progrès insensibles, à la marche fatale de la passion, depuis ses premières atteintes jusqu'à ses derniers excès; par une délicatesse de formes, une pudeur de langage qui sauve tout ce que le sujet peut offrir d'odieux et de révoltant; enfin, par l'éloquente expression du remords, par

1. Acte IV, sc. 6.

ce regret de l'innocence, par cette horreur du crime, qui ne sont point la vertu, mais qui la rappellent encore, comme une noble ruine, après que les passions l'ont détruite.

De là est sorti ce type admirable d'une tragédie seulement soupçonnée par Euripide, et qui nous appartient en propre; de cette tragédie, où la passion, soumise à l'épreuve de crises décisives, et comme mise à la torture par des situations dramatiques, se laisse arracher ses plus intimes secrets; de cette tragédie qu'on a nommée abstraite, parce que, négligeant les circonstances locales et individuelles, elle tend à se renfermer dans l'analyse et l'expression des sentiments, et que, se passant presque des époques et des lieux, elle paraît n'avoir d'autre scène que le cœur humain lui-même.

Je n'ai voulu interrompre par aucun détail étranger le parallèle des trois célèbres ouvrages qu'a inspirés le sujet de l'amour de Phèdre et de la mort d'Hippolyte à Euripide, à Sénèque, à Racine : je n'ai même cru devoir insister que sur l'*Hippolyte* grec et la Phèdre française, qui sont seuls des monuments, d'admirables monuments de l'art tragique : pour la pièce latine, je me suis borné à marquer les rapports généraux qui la lient aux deux autres, à la placer entre elles comme une sorte de transition, sans m'arrêter sur ce qui d'ailleurs se trouve partout, et dont l'intérêt semble épuisé, sur les vices de composition, sur les fautes de goût, innombrables dans cette production, comme dans toutes celles du même poëte, sur les beautés de pensée et de style, qui y sont nombreuses aussi, et que rend si précieuses l'usage qu'en a fait Racine. Autour de ces trois tragédies, je grouperai, en finissant, un certain nombre de pièces composées sur le même sujet, ou sur des sujets analogues, et qui, à divers titres, comme débris du théâtre antique, ou ébauches de notre scène naissante, par la gloire et quelquefois aussi par le renom ridicule de leurs auteurs, méritent un souvenir de la critique.

Il est bien regrettable qu'il ne soit resté de la *Phèdre*

de Sophocle qu'un petit nombre de maximes conservées par Stobée, sur l'universelle puissance de l'amour, l'empire fatal des passions, le malheur des joies coupables et des désordres domestiques, maximes à travers lesquelles on entrevoit le sujet traité, soit avant, soit après Sophocle, on ne le sait et on serait curieux de le savoir, par Euripide. Du fragment VIe, qu'on peut traduire ainsi : « Soyez indulgentes et discrètes : ce qui est honteux pour les femmes, des femmes doivent le tenir caché, » on peut conclure que, chez Sophocle, aussi bien que chez Euripide, un chœur de femmes recevait la confidence de la passion de Phèdre, et lui gardait le secret[1].

Outre ses deux *Hippolyte*, Euripide avait composé quelques tragédies, de sujet assez semblable, qui en furent la préparation ou la réminiscence, et dont il importerait beaucoup, pour se fixer à cet égard, de connaître la date.

Tel aurait été le *Phryxus* de ce poëte, si, dans cet ouvrage, il avait suivi, comme on l'a cru, la tradition[2], d'après laquelle le fils d'Athamas n'avait dû les persécutions d'Ino, qu'à ses refus de partager l'amour incestueux de sa belle-mère; si, comme on pourrait encore le supposer, c'était la belle-mère éprise de son beau-fils qui lui adressait ces paroles : « Une seconde épouse, dit-on, ne peut vouloir que du mal aux enfants d'un premier lit; je me garderai de mériter ce reproche[3]. »

Telle fut certainement sa *Sthénobée*[4], pièce dont Aristophane, dans ses invectives contre la moralité du théâtre

1. Sur les fragments de la *Phèdre* de Sophocle, voyez, en dernier lieu, F. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.* éd. F. Didot, 1842, p. 347 sqq.; A. Nauck, *Trag. græc. fragm.*, 1856, p. 222 sqq.

2. Schol. Pind., *Pyth.*, IV, 288.

3. Frag. XI. Cf. Matthiæ in Eurip. fragm., F. G. Wagner, *ibid.*, p. 819 sqq., J. A. Hartung, *ibid.*, t. II. p. 143 sqq., A Nauck, *ibid.*, p. 492 sqq., expliquent différemment la fable du *Phryxus*.

4. Ou son *Bellérophon*, si, avec Welcker, *Trilog.*, p. 340, on ne voit qu'une même pièce sous les deux titres. Les critiques qui se sont, en dernier lieu, occupés des fragments d'Euripide, F. G. Wagner, *ibid*, p. 672, 788, J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 78, 388; Nauck, *ibid.*, p. 351, 447, distinguent au contraire les deux pièces, et l'un d'eux, M. Hartung, réunissant dans la même tétralogie le *Bellérophon* avec l'*Hippo-*

d'Euripide, place auprès de Phèdre, l'héroïne[1], cette femme de Prœtus qui, comme la femme de Thésée, accusa calomnieusement Bellérophon du crime auquel elle n'avait pu le faire consentir, et, sa vengeance trahie, son infamie découverte, se donna la mort[2].

Tel fut enfin son *Phénix*, où se reproduisaient, plus exactement encore que dans les deux autres tragédies, et Phèdre, et Thésée, et Hippolyte. On se rappelle ce que, chez Homère[3], Phénix raconte à son élève Achille, pour l'engager à dompter sa colère contre les Grecs. Phénix avait reçu le jour d'Amyntor, un des rois de la Thessalie ; or son père, déjà vieux, étant près de céder à une passion peu convenable pour une jeune esclave, sa mère, Hippodamie, le poussa par jalousie, à une odieuse rivalité. Ainsi prévenu ou supplanté auprès de sa maîtresse, et par un fils, Amyntor irrité lança de terribles imprécations contre Phénix ; celui-ci, emporté lui-même par la colère, voulut attenter à la vie de son père, puis, cependant, se vainquit, et, quittant le palais, le pays même, malgré la résistance de ses amis, s'en alla vivre dans la Phthiotide, chez Pélée, qui le recueillit et lui confia son fils. Voilà comment Homère avait raconté l'histoire de Phénix. Les successeurs d'Homère y changèrent quelque chose. Nous savons par Plutarque[4] que les vers qui expriment le dessein parricide de Phénix, furent, comme immoraux, retranchés, par Aristarque, du récit où ils se sont depuis replacés. Nous apprenons des scoliastes d'Homère, et particulièrement d'Eustathe[5], que d'autres

lyte couronné, pense que dans la première a été modifiée, à certains égards, la fable de la *Sthénobée*, comme dans la seconde celle de l'*Hippolyte voilé*.

1. *Ran*, 1056. Cf. *Thesmoph.*, 153, 548.
2. Hom., *Iliad*, VI, 155 sqq. Cf. Lucian. *de Calumnia*, XXVI ; Apollod., *Bibl.*, II, 3, 1, Hygin., *Fab.* LVII, etc. Cf. Euripid., *Belleroph.*, *Sthenob.* Voyez, chez les critiques précédemment rappelés, MM. Welcker, Wagner, Hartung, Nauck, les essais les plus récemment tentés pour restituer la *Sthénobée* et le *Bellérophon*.
3. *Iliad.* IX, 447 sqq.
4. *De Audiend. poet.*, VIII.
5. Voy. Heyne, *Var. Lect. et observ. in Iliad.*, IX, 453.

grammairiens, Sosigène et Aristomède de Nysa, firent au texte une correction qui rendait Phénix complétement innocent à l'égard de son père[1]. Eh bien, cette dernière correction, Euripide l'avait faite avant eux, peut-être d'après quelque poëte cyclique, à l'histoire elle-même. Dans sa tragédie, la jeune maîtresse d'Amyntor, éprise du jeune Phénix, lui faisait des avances qu'il repoussait, et dans sa colère portait contre lui la même accusation qu'Ino contre Phryxus, Sténobée, ou, selon Homère, Antée contre Bellérophon, Phèdre contre Hippolyte. Trompé par elle, le père, dans sa fureur, faisait crever les yeux à son fils, et, comme Thésée, le chassait de sa présence et de ses États. C'est avec ces additions de la tragédie que l'histoire de Phénix est rapportée par Apollodore[2], qui y ajoute cette circonstance rappelée par Properce[3], mais peut-être étrangère au sujet traité par Euripide, que, sur la prière de Pélée, Chiron rendit la vue à Phénix. Aux fragments grecs de la tragédie de *Phénix* s'ajoutent utilement, pour nous en restituer quelques traits[4], ceux de l'imitation qu'en avait faite Ennius. Dans ce vers, par exemple, cité par Cicéron[5], qu'on a négligé d'y comprendre :

Neque tuum unquam in gremium extollas liberorum ex te genus.

« Que jamais enfants, sortis de toi, ne soient reçus dans tes bras, pressés contre ton sein ! »

un critique[6] a reconnu avec vraisemblance un débris de

1. Au lieu de : Τῇ πιθόμην καὶ ἔρεξα, ils mirent : Τῇ οὐ πιθόμην οὐδ' ἔρξα.
2. *Bibl.* III, 13, 8.
3. *Eleg.* II, 1, 60. Cf. Ovid. *Metam.*, VIII, 307 ; *De art. amat.* I, 337 ; *Ibis*, 261. Aux poëtes latins qui se sont souvenus de Phénix et de son aventure, un scoliaste d'Ovide (*Ibis*, 261) ajoute un certain Battus, dont il cite à ce sujet des vers, qui ont paru, non sans raison, bien modernes à Weichert, *de L. Varii et Cassii Parmensis vita et carminibus*, 1836, p. 139 sqq.
4. Valkenaer, *Diatrib. in Eurip. fragm.*, XXIV.
5. *Orat.*, XLVI.
6. Jacobs ; voyez l'Euripide *Variorum* de Glasgow, 1821, t. VII, p. 652.

l'imprécation d'Amyntor contre son fils. Dans cet autre vers :

Quam tibi ex ore orationem duriter dictis dedit[1] !

« Quelles dures paroles il t'a fait entendre ! »

il est permis de reconnaître le langage des amis qui, chez Homère, veillaient près de Phénix pour s'opposer à son départ, et peut-être dans la tragédie lui suggéraient des idées de vengeance vertueusement repoussées. Ce qui est hors de doute, c'est que la noble résignation de Phénix à son malheur s'exprime par ces vers dispersés dans les ouvrages des grammairiens, et que rapproche, rassemble, comme en une tirade, une intention générale :

Sed virum vera virtute vivere animatum addecet;
Fortiterque innoxium vacare adversus adversarios :
Ea libertas est, qui pectus purum et firmum gestitat;
Aliæ res obnoxiosæ nocte in obscura latent[2].

Sæviter suspicionem ferre falsam, futilum est[3].

Ut quod factum est futile, amici, nos feramus fortiter[4].

Plus miser sim, si scelestim faxim[5]....

« L'homme ne doit s'inspirer que de la véritable vertu ; il faut qu'il ait le courage de demeurer sans tache en présence de ses adversaires. Celui-là seul est libre, dont le cœur est pur et ferme ; tout ce qui est esclave de sa passion est comme plongé dans une sombre nuit... Se révolter contre un faux soupçon, c'est légèreté.... Ce qu'on a fait contre nous si légèrement, supportons-le courageusement, mes amis.... Je serais bien plus à plaindre, si je me rendais coupable.... »

1. Non., v. *Duriter*.
2. A. Gell., VII, 17. — 3. Non., v. *Sæviter*. — 4. Id., v. *Futile*.
5. Id., v. *Faxim*. Le même grammairien, v. *Cupienter*, rapporte un vers de ce pièce qui offre de l'alliération, par les grâces de laquelle Euripide relevait sa rude poésie, un exemple non moins frappant que celui dont il a été question plus haut, p. 29 :

....Stultu'st qui cupita cupiens cupienter cupit.

Les fragments grecs nous rendent de la même scène des traits bien éloquents :

« Quand je voyais aller par la ville quelque aveugle, attaché à son guide, et se plaignant de son sort, je le trouvais lâche de ne pas recourir à la mort. Et maintenant, malheureux ! me voilà tombé bien au-dessous de mes paroles. O mortels, épris de l'existence, qui souhaitez voir le lendemain, tout accablés que vous êtes du poids de vos maux ! Tel est chez les hommes l'amour de la vie. Mais la vie, nous la connaissons, et, ignorant la mort, chacun craint de quitter cette lumière du soleil[1]. »

« Patrie de mes pères, adieu ! Pour l'homme, bien qu'écrasé par le malheur, nulle terre n'est plus douce que celle qui l'a nourri[2]. »

Voilà quel langage Euripide faisait tenir à son héros prêt à partir pour l'exil, aveugle, et dans un désordre sur lequel n'a pas manqué de s'égayer Aristophane[3]. Il fait dire par Euripide à Dicéopolis, qui vient lui emprunter quelque vieux costume tragique, bien lamentable, au moyen duquel il puisse toucher les Athéniens[4] : « Quels habits veux-tu ?... Ceux de l'aveugle Phénix[5] ? »

Qu'Euripide ait lutté en quelque sorte avec lui-même dans ces diverses tragédies, rien de plus simple. Il n'y a guère de génies féconds qui n'aient ainsi poursuivi, sous plusieurs formes, sans pouvoir se contenter, une même idée. Mais que Lycophron, après Euripide[6], ait eu le courage d'écrire un *Hippolyte*, c'est ce qui pourrait surprendre, s'il n'avait recommencé sous les titres de *Penthée*, d'*Éole*, de *Chrysippe*, d'*Andromède*, d'autres tragédies du même poëte, s'il n'avait affronté par deux *Œdipe* la con-

1. Stob. CXXI, 12.
2. Stob. XXXIX, 9.
3. *Acharn.*, 432 sqq.
4. Voyez notre t. I, p. 50.
5. Sur les fragments du *Phénix* grec et du *Phénix* latin, voyez, en dernier lieu, F. G. Wagner, *ibid.*, p. 815 ; J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 69 ; A. Nauck, *ibid.*, p. 488 ; O. Ribbeck, *Trag. Lat. reliq.* p. 43, 264.
6. Un vers d'Aristophane, qui ne se peut citer (*Thesmophor.*, 153), donnerait à penser qu'Agathon avait lui-même composé une *Phèdre*.

currence de Sophocle[1]. Quant à l'*Hippolyte* de Sopater, dont Athénée[2] cite un passage, certes bien peu tragique, il ne faut pas y voir, comme on l'a fait quelquefois, une tragédie, mais une parodie.

Je ne trouve nulle part dans les catalogues qu'on a dressés du vieux théâtre tragique de Rome, la trace de l'*Hippolyte* d'Euripide. Il est bien probable cependant qu'un ouvrage de cet ordre n'a point échappé à l'universelle imitation, par laquelle Livius Andronicus et ses successeurs ont transporté, pendant près de deux cents ans, sur la scène latine, toute la tragédie grecque. Hippolyte, d'ailleurs, ainsi le contait la légende, ainsi l'admettait la croyance populaire[3], ressuscité par Esculape, au grand déplaisir de Jupiter, caché par Diane dans son bois et son temple d'Aricia, et, au sein de cette retraite sainte, associé, sous le nom de Virbius, au culte de la déesse, était devenu un héros du Latium, fort bien reçu par conséquent dans la poésie latine, et au théâtre de Rome. Horace, il est vrai, s'en tenait à la tradition suivie par Euripide[4], et consacrée par les monuments de Trézène[5], laquelle faisait mourir Hippolyte et le consolait seulement, chez les Trézéniens, par des honneurs religieusement rendus à sa mémoire; Horace, en vrai sceptique, refusait, dans une de ses odes[6], de croire que Diane eût eu le pouvoir

1. Voyez Suidas et, dans la *Biographie universelle*, l'exquise notice sur Lycophron, par Boissonade.
2. *Deipn.* III.
3. Schol. Pind., *Pyth.*, III, 99; schol. Euripid. *Alcest.*; Eratosth., *Catast.*, VI : Apollod., III, 10, 3; Pausan., *Cor.*, XXVII; cf. XXXII et *Lac.*, XII; Hyg., *Fab*, XLIX, CCLI, etc.
4. V. 1414 sqq., schol.; 1428 sqq.
5. Pausan., *ibid.*, Attic., XXII; cf. Diod. Sic., IV. 62; Lucian. *de Dea Syria*, XXIII.
6. IV. VII, 25. Claudien (*de Bello Get.*, 440) semble avoir voulu démentir Horace, quand il a dit :

> Et juvenem spretæ laniatum fraude novercæ
> Non sine Circæis Latonia reddidit herbis.

et ailleurs (*Fescenn.*, I, 16) :

> Venus reversum spernat Adonidem;
> Damnet reductum Cynthia Virbium.

d'arracher aux ténèbres infernales le chaste Hippolyte. Mais Virgile d'autre part consacrait en beaux vers[1], dans son Énéide, cette histoire merveilleuse, et se permettait même de la continuer, plaçant parmi les chefs de l'armée de Turnus un fils d'Hippolyte, nommé comme son père Virbius, et né du commerce de ce héros avec la Nymphe Aricia. (On voit, et lui-même n'a pas négligé de le dire[2], où Racine a pris le nom de la rivale de Phèdre.) Après Virgile, Ovide inscrivit, et par deux fois, dans ses Fastes[3], la fable *Aricienne* de la résurrection et de l'apothéose d'Hippolyte; il s'en servit même dans ses Métamorphoses[4], où le héros console la douleur d'Egérie, après la mort de Numa, en lui contant ses propres malheurs : ce récit, trop loin de ce qu'il retrace pour être bien pathétique, mais d'un tour rapide, élégant, pittoresque, a fourni plus d'un détail au Théramène de Racine, et malheureusement aussi au *Nuncius* de Sénèque. Le dernier y a trouvé le texte des amplifications sans fin où il décrit et la tempête[5], et le monstre[6], et la frayeur universelle[7], et la lutte d'Hippolyte contre son prodigieux ennemi[8], et surtout, après sa chute, son corps traîné par ses chevaux, l'horrible dispersion, la non moins horrible recherche de ses membres déchirés[9], amplifications où le mauvais goût n'est pas sans mélange d'élégance, et desquels l'art de Racine a su tirer, aussi bien que de la narration des Métamorphoses, quelques traits frappants et, ce qui doit plus surprendre, naturels. Je reviens à Ovide. Ce poëte, qui, dans ses Métamorphoses[10], peint Myrrha, comme avant lui l'auteur du *Ciris*[11], Virgile ou Gallus, avait peint Scylla, en digne disciple de l'auteur de l'*Hippolyte*, se laissant arracher par les pressantes

1. *Æn.* VII, 761 sqq.; Heyn., *Excurs*, VII.
2. Préface de *Phèdre*.
3. III, 266 sqq.; VI, 733 sqq.
4. XV, 492 sqq.
5. Acte IV, sc. 1, v. 1004-1031. — 6. *Ibid.* v. 1033 1046
7. V. 1047-1051. — 8. V. 1051-1082. — 9. V. 1082-1107.
10. X, 382 sqq. — 11. V. 220 sqq.

instances, la tendre violence d'une nourrice, l'aveu d'un affreux amour, dans un de ses premiers ouvrages, dans ses Héroïdes[1], a offert à Sénèque pour peindre sa Phèdre, un modèle trop fidèlement reproduit. Supposant une lettre de Phèdre à Hippolyte, et lui faisant mettre en pratique la maxime fameuse: *epistola non erubescit*[2], Ovide s'était complu, avant Sénèque, à parer des grâces un peu affectées de son style les aveux les plus effrontés, les provocations les plus révoltantes. Exceptons cependant de cette ressemblance la scène fameuse, surtout par l'admirable imitation qu'elle a produite, où la Phèdre de Sénèque fait à Hippolyte, de sa propre bouche, l'aveu difficile de sa passion. Il n'y a rien dans l'Héroïde d'Ovide qui ait pu donner l'idée, rien qui approche de ce dialogue[3], le plus beau titre peut-être de Sénèque à la gloire dramatique.

HIPPOLYTE.

Confiez à mon oreille vos chagrins, ô ma mère!

PHÈDRE.

Ce nom de mère est bien pompeux, bien imposant: un titre plus humble conviendrait mieux à mon cœur. Appelez-moi votre sœur, ô Hippolyte! votre servante.... Recevez de moi le sceptre qui me fut confié, le dépôt du commandement. Acceptez moi pour servante. à vous il appartient de commander, à moi d'exécuter vos ordres. Une femme ne peut gouverner un État; mais vous, dans la première fleur, dans toute la vigueur de la jeunesse, vous saurez, armé de l'autorité paternelle, contenir les citoyens. Je me réfugie, suppliante, dans votre sein; couvrez de votre protection votre esclave; ayez pitié d'une veuve.

HIPPOLYTE.

Puisse le plus grand des dieux écarter ce présage! Non, non, mon père vit et bientôt reparaîtra.

PHÈDRE.

Le maître du gouffre avare, des silencieux rivages du Styx,

1. *Epist.* IV. — 2. Cic., *Fam.*, V, 12.
3. Acte II, sc. 3, v. 608 sqq.

ne laisse pas remonter au jour ceux qui une fois l'ont quitté. Pluton remettrait-il en liberté le ravisseur de son épouse? Oublierait-il, ce dieu terrible, son injure?

HIPPOLYTE.

Les dieux du ciel, plus favorables, nous ramèneront un jour Thésée. Mais tant qu'ils nous laisseront douter de son retour souhaité, je montrerai pour mes frères les sentiments que je leur dois, et ne mériterai point que vous puissiez vous croire veuve. Je tiendrai près de vous la place de mon père.

Qu'on me permette de m'arrêter un moment pour faire remarquer l'artifice singulier de ce dialogue; comment Phèdre, avec une adresse qu'inspire la situation, par tous ces mots de veuve de Thésée, de sœur, de servante d'Hippolyte, se crée avec celui qu'elle aime, pour s'approcher par degrés de son cœur, sans effaroucher sa vertu, des rapports imaginaires, tandis que celui-ci, comme s'il avait le sentiment de cette attaque détournée, y oppose d'avance le grave titre de mère, qui les replace l'un et l'autre dans leur situation véritable.

Schiller se souvenait-il de cette espèce de tactique morale, lorsqu'il représentait la femme de Philippe II se couvrant, contre les transports du fils de son époux, du caractère, du nom de mère, qu'écartait, repoussait, avec indignation, l'impétueux amant[1]?

Etait-elle présente au souvenir d'un des poëtes qui en ces derniers temps ont rappelé avec le plus d'éclat les beaux jours de notre tragédie, lorsqu'il écrivait la scène où Lucrèce, surprise dans sa retraite pudique par Sextus, l'appelle *son hôte*, *l'ami de son époux*, plaçant, par un instinct secret et délicat, ces titres sacrés entre elle et l'homme qui vient pour attenter à son honneur[2]?

Hippolyte, sans le savoir, a ouvert, aux aveux de Phèdre, une voie plus facile, quand il lui a promis de tenir auprès d'elle la place de son père. Elle s'empare de

1. *Don Carlos*, acte I, sc. 5.
2. *Lucrèce*, tragedie de M. Ponsard, représentée en 1843. Voyez notre t. II, p. 66.

cette parole et la détourne aux coupables espérances d'un incestueux amour ; elle s'enhardit à dire[1] :

Prends pitié de moi ; entends la muette prière que t'adresse mon cœur ; je voudrais parler et je n'ose.

HIPPOLYTE.

De quel mal étrange souffrez-vous ?

PHÈDRE.

D'un mal qui n'est guère celui d'une marâtre.

HIPPOLYTE.

Quels discours enveloppés, pleins d'énigmes et de mystères! Expliquez-vous avec franchise.

PHÈDRE.

Eh bien, c'est l'amour qui brûle de sa flamme mon cœur insensé. Elle dévore, cette flamme cruelle, la moelle de mes os ; elle circule dans mes veines, elle pénètre dans mes entrailles....

HIPPOLYTE.

C'est votre chaste amour pour Thésée qui produit ces transports.

PHÈDRE.

Il est vrai, Hippolyte : oui, j'aime les traits de Thésée ; ceux qu'il avait aux jours de sa jeunesse, quand un premier duvet décorait ses joues brillantes, quand il vint visiter la sombre et perfide demeure du monstre de Crète, et qu'un fil secourable le guida dans ses longs détours. De quel éclat il brillait alors! Une bandelette retenait ses blonds cheveux ; une pudeur virginale colorait son visage ; et cependant sur ses bras délicats se montraient des muscles vigoureux. Il ressemblait à Phœbé, ta déesse, ou à mon aïeul Phœbus ; ou plutôt à toi-même : oui, c'est comme toi qu'il était, lorsqu'il charma son ennemie. Ainsi se dressait sa tête altière. Mais en toi brille un plus vif éclat, une beauté plus négligée ; c'est ton père tout entier, et quelque chose aussi des grâces farouches de ta mère l'Amazone, quelque chose de la rudesse des Scythes avec les traits d'un Grec. Ah ! si avec ton père tu fusses venu dans les mers de Crète, ma sœur, plutôt qu'à lui, t'eût préparé le fil sauveur. O ma sœur! en quelque partie du ciel que tu brilles aujourd'hui, je t'appelle à mon aide ; nos causes sont pareilles : toutes deux nous avons trouvé dans une même maison nos ravisseurs,

1. V. 636 sqq.

toi le père, moi le fils. Ah ! vois à tes genoux, suppliante, une reine, issue de tant de rois, que jamais ne souilla aucune tache, pure jusqu'aujourd'hui, qui pour toi seule a cessé de l'être. C'est volontairement que je descends à cette humble prière. Ce jour, je l'ai résolu, mettra fin à mon tourment ou à ma vie. Aie pitié d'une amante.

Comme ce mot « je t'aime, » si longtemps attendu, si longtemps préparé, que recélait, que cachait tout ce qui précède, conclut heureusement cette tirade passionnée[1] ! C'est la première fois, pour nous du moins, qu'il retentit sur la scène antique : si cependant, comme on l'a soupçonné, Euripide déjà ne l'a pas fait sortir de la bouche de Phèdre, dans son *Hippolyte voilé*, celui contre lequel paraît avoir réclamé, par l'organe d'Aristophane, la pudeur publique, et dont l'*Hippolyte couronné* corrigea les hardiesses prématurées. Dans le doute, louons Sénèque de cette grande nouveauté qui fait de lui, par cette scène du moins, si audacieusement conçue et, ce qui manque à la pièce, si habilement, si naturellement conduite, d'un progrès si conforme à la marche de la passion, le précurseur de Racine. Mais Racine, bornons-nous à cette remarque générale en une matière qui prêterait à tant d'observations de détail, Racine, chez qui la démarche de Phèdre est plus involontaire, son aveu amené de plus loin et plus fortuitement échappé, l'expression de son amour moins sensuelle, sans être moins vive d'ailleurs, et comme rachetée par l'emportement désespéré de ses apologies et de ses remords ; Racine, grâce à l'usage original qu'il a su faire de ce qu'il empruntait, à ce qu'il y a ajouté de mouvements passionnés, s'est élevé bien au-dessus de son modèle. Ce n'est plus cette Phèdre qui, chargée d'ignominieux reproches, d'accablantes imprécations, persiste bassement, effrontément, dans une

1. L. Racine disant (*Comparaison*, etc.. déjà citée) : « Il va jusqu'à dépeindre cette horrible femme aux genoux de son vainqueur, lui tendant les bras pour l'embrasser, et lui adressant cette horrible prière : *Miserere amantis*, » ne me paraît pas avoir rendu justice à la manière dont ce mot qui le révolte est amené.

odieuse poursuite ; sur laquelle se lève une épée, bientôt rejetée, comme souillée par son contact impur. La Phèdre de Racine, qui, tout en aimant, en avouant son amour, se condamne, se déteste et réclame son châtiment, s'empare elle-même, dans une sorte de délire, de l'épée d'Hippolyte, auquel le merveilleux imitateur, sous les mains de qui *tout se convertit en or*, n'a prêté, à la place d'une brutale colère, qu'une pudique et douloureuse confusion. Je pourrais, si je ne prenais conseil de la spécialité de mon sujet, multiplier ces rapprochements. J'aime mieux renvoyer au théâtre des Grecs de Brumoy et aux divers commentaires de Sénèque et de Racine, où on les trouvera avec un détail qui serait ici déplacé[1]. J'en ai dit assez pour marquer la place intermédiaire de la pièce latine entre deux chefs-d'œuvre, l'un qu'elle a comme détruit à plaisir, l'autre à la savante construction duquel elle a préparé des matériaux, admirablement choisis, polis par le génie.

L'Hippolyte de Sénèque, le meilleur ouvrage, avec la Médée et les Troyennes, du recueil qui porte son nom, l'un des plus admirés au temps de la renaissance, où ce nom était égalé, quelquefois préféré à ceux des tragiques grecs, après avoir été, comme je l'ai rappelé précédemment[2], joué dans son texte, à Rome, vers 1483, fut, vers 1573, imité à Paris, par Garnier. Cette imitation est fort libre; quelquefois elle abrége l'ouvrage original, plus souvent elle l'allonge. C'est ainsi qu'elle y ajoute un prologue, dans le goût de Sénèque, où l'ombre d'Egée expose le sujet qui s'exposerait bien sans elle, dans une immense suite de vers d'un style et d'un tour très-suran-

1. Le parallèle de Sénèque et de Racine a été renouvelé diversement depuis quelques années, avec quelque rigueur peut-être à l'égard de Sénèque, par M. D Nisard, dans ses intéressantes *Études de mœurs et de critique sur les poëtes latins de la décadence*, 1834 et 1849, t. I, p. 120 et suivantes de la deuxième édition; d'autre part, avec un peu trop de prévention favorable pour son auteur, par M. A. Wilial, dans de curieuses *Etudes sur trois tragédies de Sénèque imitées d'Euripide*, 1854, p. 75 et suivantes.
2. T. I, p. 161.

nés, parmi lesquels cependant se remarquent ceux-ci, qu'on dirait d'un autre âge :

Mais quoi, le sort est tel; l'inexorable sort
Ne se peut ébranler d'aucun humain effort.

C'est ainsi encore que dans la première scène elle grossit les lieux communs du texte par le détail infini et fastidieux de songes et de présages funestes qui troublent l'âme d'Hippolyte, et lui annoncent obscurément sa funeste aventure. De ce morceau, qui ne brille pas par le mérite de l'invention, ni par celui du style, on peut extraire ces vers, dans lesquels le vieux poëte a exprimé, avant La Fontaine[1], fort agréablement, le crépuscule :

Mais comme il fait au soir après que le soleil
A retiré de nous son visage vermeil,
Et qu'il relaisse encore une lueur qui semble
Estre ny nuit ny jour, mais tous les deux ensemble.

Je rencontre ailleurs[2], dans le rôle de Phèdre, un passage qui annonce de loin ce que Racine a fait dire[3] si élégamment, si poétiquement au même personnage :

Il est aisé d'entrer dans le palle séjour,
La porte y est ouverte et ne clost nuict ne jour.
Mais qui veut ressortir de la salle profonde,
Pour revoir derechef la clairté de ce monde,
En vain il se travaille, il se tourmente en vain,
Et toujours se verra trompé en son dessain.

Le mouvement des vers, si bien coupés, dans lesquels Racine a peint[4], *vomi* par la vague qui *se brise, le monstre*

1. *Fables*, X, 15.
2. Acte II, sc. 1.
3. Acte II, sc. 5. Cf. Virgil. *Æn.* VI, 125 sqq.
4. Acte V, sc. 6.

envoyé par Neptune contre Hippolyte, est comme pressenti dans ceux-ci[1] :

> Elle bout, elle escume, et suit en mugissant
> Ce monstre qui se va sur le bord eslançant.

On peut le dire, les vers heureux ne manquent pas plus à cette pièce de Garnier qu'aux autres du même auteur, bien qu'ici comme ailleurs son style soit en général prolixe, languissant, trivial. Il s'y rencontre des traits comme ceux-ci, par lesquels le vieux poëte échappe à sa manière habituelle et à celle de son temps :

> Celui qui veut beaucoup veut encor plus pouvoir.

> C'est presque guarison que de vouloir guarir.

> La mort jamais ne manque à ceux qui la désirent.

> La mort est moins à craindre et donne moins d'esmoy,
> Quand on laisse en mourant quelque regret de soy.

> Je meurs de vous trop voir....

Garnier a fait faire quelques progrès à la tragédie classique de Jodelle, mais, je l'ai déjà dit[2], seulement des progrès de style. A ce perfectionnement ont concouru à peu près également et Sénèque et les tragiques grecs. L'un, par son emphase même, a élevé quelquefois l'imitateur au-dessus de la platitude ; sur les traces des autres, quand il a préféré les suivre, il lui est arrivé de rencontrer la naïveté et la grâce. Sans doute, ces bonnes fortunes ont été rares. Le plus souvent Garnier nous choque par la bigarrure gréco-latine de ses devanciers, par la trivialité d'une époque où le départ n'était point fait encore entre le langage vulgaire et la langue oratoire et poétique. Mais, grâce à l'heureuse influence de ses modèles et aussi au bonheur de quelques inspirations personnelles, il plaît de temps à autre par un tour naturel, facile et même élégant. C'est le bégaiement, qui n'est pas sans quelque charme, de notre Melpomène.

1. Acte V.
2. Voyez t. II, p. 288.

Vient le temps où Corneille lui enseigne le secret de ce style franc et noble que polira l'art consommé de Racine. Alors des auteurs maintenant oubliés, mais qui participent en quelque chose au progrès général de la langue tragique, traitent de nouveau un des plus heureux sujets légués aux modernes par l'antiquité, et, ouvriers quelquefois utiles, préparent des matériaux pour le grand monument qui doit bientôt venir. En 1635, La Pinelière donne son Hippolyte, imitation de Sénèque, que l'*Histoire du théâtre français* qualifie d'insipide et dont elle cite cependant quelques vers d'un tour assez correct et assez ferme[1]. En 1646, un auteur plus connu, secrétaire, dans sa jeunesse, de la reine de Suède Christine, et son résident en France, dont la facilité défraya longtemps notre théâtre en compagnie des poëtes d'ordre secondaire qui remplissaient les intervalles des chefs-d'œuvre de Corneille, Gilbert, fait représenter un nouvel Hippo-yte, qu'il qualifie dans un second titre, assez singulier, de *Garçon insensible*. Si j'en crois l'*Histoire du théâtre français*, cette qualification était démentie par le tour galant que donnait à ses refus, après avoir entendu les déclarations amoureuses de Phèdre, l'Hippolyte de Gil-

1. Thésée, par une comparaison qui n'est point dans Sénèque, et dont on ne peut pas louer la convenance dramatique, y exprime ainsi la nature des ombres qu'il a rencontrées dans sa descente aux enfers :

> Mille fantômes vains, et sans vie et sans corps,
> Volent confusément dans ce cachot des morts.
> Ainsi quand un milan part, et, quittant la terre,
> S'élève à cette plaine où gronde le tonnerre,
> De son aile étendue arrêtant un rayon,
> Il fait toujours sous lui de lui-même un crayon :
> Cette ombre dont sa course en tous lieux est suivie,
> Est un oiseau visible et sans corps et sans vie.
> Tels à l'entour de nous on voyait approcher
> Ces fantômes qu'en vain on eût voulu toucher.

bert. C'est un grand honneur pour cette pièce que Racine lui ait emprunté, on l'a souvent remarqué, quelques détails, l'idée de la mort volontaire dont se punit Œnone :

.... De sa présence avec honte chassée,
Dans la profonde mer Œnone s'est lancée[1] ;

l'idée de ce dialogue entre Thésée et Hippolyte :

HIPPOLYTE.

Chargé du crime affreux dont vous me soupçonnez,
Quels amis me plaindront, quand vous m'abandonnez ?

THÉSÉE.

Va chercher des amis dont l'estime funeste
Honore l'adultère applaudisse à l'inceste,
Des traîtres, des ingrats, sans honneur et sans foi,
Dignes de protéger un méchant tel que toi[2].

Voici comment Gilbert avait, le premier, exprimé ces mêmes idées :

HIPPOLYTE.

Si je suis exilé pour un crime si noir,
Hélas ! qui des mortels voudra me recevoir ?
Je serai redoutable à toutes les familles,
Aux frères pour leurs sœurs, aux pères pour leurs filles.
Où sera ma retraite, en sortant de ces lieux ?

THÉSÉE.

Va chez les scélerats, les ennemis des dieux,
Chez ces monstres cruels, assassins de leurs mères;
Ceux qui se sont souillés d'incestes, d'adultères,
Ceux-là te recevront. ..

Les deux passages se rapportent, mais peut-être le se-

1. Acte V, sc. 5.
2. Acte IV, sc 2

cond vient-il, comme le premier, directement d'Euripide, chez lequel on lit :

HIPPOLYTE.

Où irai-je, malheureux ? de qui recevrai-je l'hospitalité, exilé pour un tel crime ?

THÉSÉE.

De ceux à qui il convient d'accueillir dans leur maison des infâmes qui outragent leurs femmes ou qui les corrompent[1].

Racine a pu de même n'emprunter qu'à Euripide l'hémistiche fameux[2] que l'on reconnaîtra dans ce vers de Gilbert :

Ne m'en accuse point ; c'est toi qui l'as nommé.

On cite encore de Gilbert des adieux assez touchants d'Hippolyte à ses amis ; ils sont également imités d'Euripide, qui, jusque-là effacé par Sénèque, attirait pour la première fois, chose singulière ! l'attention des arrangeurs modernes de la fable de Phèdre.

A Racine il était réservé de tirer du mélange habile de deux modèles si inégaux une production vraiment originale, l'un des plus beaux monuments de l'art. C'est en 1677 que se produisit cette *merveille*, comme l'appela, au moment même, devançant *l'équitable avenir*, Boileau, dans l'éloquente épître[3] où il s'efforça vainement de consoler son ami des amères douleurs du génie méconnu et insulté. En 1677, quelques jours seulement après la Phèdre de Racine, avait paru cette autre Phèdre, commandée à l'expéditif Pradon par une cabale ennemie, et que d'odieuses manœuvres, sur lesquelles ce n'est pas le lieu de s'étendre, opposèrent, avec un succès scandaleux à la perfection d'une œuvre mûrie par deux années de doctes et poétiques labeurs. Je ne puis penser sans affliction et

1. V. 1064-1067.
2. Acte I, sc. 3.
3. *Épître* VII.

sans colère à ce que nous a coûté cette misérable pièce qui arrêta Racine, âgé seulement de trente-huit ans, dans la carrière où chacun de ses pas était marqué par quelque illustre conquête sur l'histoire, sur la fable, au profit de notre théâtre; qui, pendant douze années, condamna au silence sa muse tragique. On prétend que Racine disait: « Toute la différence qu'il y a entre Pradon et moi, c'est que je sais écrire; » et ce mot, fort douteux, attendu qu'il manque fort de justesse, Voltaire[1] en a fait l'application aux deux Phèdre, mettant en parallèle d'une manière piquante des vers de l'une et de l'autre, certes bien différents, sur un thème semblable, mais les donnant elles-mêmes comme à peu près égales pour la conduite. On a été plus loin : on n'a pas craint d'avancer que le plan de Pradon était supérieur à celui de Racine, qu'avec le plan de Pradon et les vers de Racine on aurait une Phèdre parfaite. La Harpe[2] a fait justice suffisante de ces opinions hasardées en montrant par une fidèle analyse ce que c'était que ce plan si vanté et si peu connu; mais il n'est pas inutile à notre dessein de redire ce qu'était devenu le sujet d'Euripide et de Sénèque entre les mains du ridicule et présomptueux antagoniste de Racine. W. Schlegel[3], dégageant ce sujet de ce qui le rend tragique, c'est-à-dire de l'adultère et de l'inceste, n'y voit plus « qu'un homme d'un certain âge qui fait la cour à une femme, sans obtenir du retour, tandis que cette femme réussit aussi mal dans les avances qu'elle fait à son fils; une situation tout à fait comique. » Voilà précisément la tragédie de Pradon. Sa Phèdre n'est que la fiancée de Thésée; elle aime innocemment Hippolyte, comme innocemment aussi elle hait Aricie. Au temps où la pièce parut, ces aristarques qui la mettaient dans la balance avec celle de Racine et les jugeaient toutes deux *sans passion*, comme dit Boileau,

1. Préface de *Mariamne*.
2. *Lycée*.
3. *Comparaison*, etc., déjà citée.

Visé, Subligny[1], appuyaient précisément, le premier surtout, leur ridicule impartialité sur cette raison : que les deux auteurs ne pouvaient guère être, avec justice, préférés l'un à l'autre, ayant traité des sujets tout différents. Ils reconnaissaient, ce qui fut mis ensuite en oubli, fort naturellement, avec la pièce même de Pradon, que ce poëte, mal avisé, avait complétement changé, détruit le sujet, qu'il en avait, sous les mêmes noms, traité un tout nouveau; et quel encore! On ne sait en vérité ce qui doit le plus révolter dans sa pièce, ou la trivialité des situations, ou la fadeur des sentiments, ou enfin, sauf quelques vers[2] sur lesquels semble avoir influé heureusement la concurrence de Racine, la platitude du style.

L'élégance de la versification et certains détails touchants ont sauvé de l'oubli, chez les Anglais, une tragédie de Phèdre et Hippolyte, donnée par Edmond Smith en 1707. Si l'auteur s'est rapproché par le style de la Phèdre de Racine, qu'il a imitée en plus d'un endroit, il s'est tenu plus près encore de celle de Pradon par un plan où le sujet est singulièrement défiguré. On en jugera d'après cette rapide analyse qu'en a faite, dans un judicieux article[3] sur le théâtre des Grecs de Brumoy, M. Andrieux :

« .... Hippolyte y est accusé d'inceste par un ministre

1. *Mercure galant* de 1677, t. I; *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*. Voyez *Histoire du théâtre français*, t. XII, p. 1 sqq.
2. Tel est ce passage de la scène 2e du Ve acte :

Le dirai-je, Cléone? à ma fureur en proie,
Je sentais dans mon cœur une secrète joie.
Ses menaces, ses pleurs, son éclatant courroux
Avaient pour mon amour quelque chose de doux.
Dans ses plus vifs transports de douleur et de rage,
Je voyais mon bonheur écrit sur son visage.
Je lisais à travers son trouble et son effroi
Les dédains d'Hippolyte et sa flamme pour moi.
Bien que son désespoir dût me rendre alarmée,
Je mourais, il est vrai, mais je mourais aimée;
Et, pour se consoler dans les plus grands malheurs,
On voit avec plaisir une rivale en pleurs.

3. *Revue encyclopédique*, 1824, t. XXII, p. 95.

d'État dont l'ambition veut perdre le jeune prince; Thésée condamne son fils à la mort, et le met entre les mains de Cratandre, son capitaine des gardes, à qui il ordonne d'obliger le coupable à se tuer lui-même avec l'épée qu'il a laissée dans les mains de Phèdre; on vient en effet annoncer au roi que ses ordres ont été exécutés et qu'Hippolyte n'est plus; Phèdre ensuite s'accuse elle-même, ou plutôt accuse le ministre calomniateur; Thésée est au désespoir; mais arrive un dénoûment semblable à celui d'Adélaïde Duguesclin: le fidèle Cratandre, au lieu de faire périr le prince, l'a sauvé et le rend à l'amour de son père et de la jeune Ismène.... »

Au commencement de notre siècle, un écrivain, grand admirateur de Dorat, dont il finit par prendre le nom, grand contempteur, cela était naturel, de Boileau et de Racine, avant de refaire l'Art poétique du premier, recommença la Phèdre du second[1]. Si, comme il s'en flattait, il ne surpassa pas Racine, il sut, ce qui pouvait sembler aussi difficile, laisser Pradon bien loin derrière lui. Pradon eût-il jamais écrit ces incroyables vers de son épître dédicatoire :

> Racine eut du talent; mais, auprès d'Euripide,
> Ce n'est qu'un barboteur dans l'onde Aganippide.

Il serait difficile de dire qui de Racine ou d'Euripide a été le plus outragé par l'Hippolyte de M. de Cubières.

Je ne voudrais pas laisser mes lecteurs sur ce souvenir ridicule. Je leur rappellerai donc, en finissant, comment, à diverses époques, on essaya de transporter le sujet qui nous occupe sur la scène lyrique. Au XVIIe siècle, Segrais, jeune encore, en avait fait, dit-on, sans doute inspiré par la pièce de Gilbert, une tragédie-ballet, qui ne fut point mise en musique. En 1733, l'abbé Pellegrin, qui *soupait du théâtre*, comme dit l'épigramme, donna, en compagnie de Rameau, une tragédie-opéra d'Hippolyte et Aricie, avec

1. *Hippolyte*, tragédie en trois actes, imitée d'Euripide, par Dorat-Cubières-Palmezeaux, représentée à Paris, sur le théâtre du Marais, le 9 ventôse an XI (1803).

assez de succès pour qu'elle ait été parodiée deux fois, sous le même titre, au Théâtre-Italien, en 1733 par Riccoboni, en 1742 par Favart. Plus près de nous, en 1786, un homme de lettres distingué qui, avant de se signaler dans la critique, s'était fait connaître par des vers agréables et par quelques succès de théâtre, Hoffman écrivit pour Lemoine, naguère imitateur outré de Gluck[1], et désormais plus heureusement inspiré par Sacchini, une tragédie lyrique de Phèdre. Il suivit le plan de Racine, en retranchant seulement, ce qui était une réforme bien sévère pour l'opéra, l'épisode d'Aricie; par respect pour les vers du grand poëte, avec lesquels les arrangeurs prétendus lyriques lui paraissaient avoir pris trop de licences, il en composa, sur les mêmes situations, de nouveaux où l'on trouva de l'élégance, de la douceur, de la sensibilité : mais, malgré le mérite du poëme et de la musique, auxquels le public rendit toute justice[2], l'ouvrage fut trouvé monotone et froid, et quand on le reprit, en 1813, sans l'aveu de son auteur, la même impression se renouvela. Cela ne pouvait manquer d'arriver. Rien de plus faux que le titre de tragédie-lyrique; autre chose est un opéra, autre chose une tragédie : il faut à la musique de grands et larges traits, des mouvements, des contrastes, quelque chose d'éclatant, de rapide, de heurté, qui ébranle fortement l'imagination et les sens; mais pour ces nuances successives du sentiment et de la passion, ces délicates analyses du cœur, ces profonds développements de caractères, qui font le charme des belles tragédies, cela n'est pas de son domaine; elle le doit laisser à l'art tout différent des Racine et des Euripide.

1. Voyez notre t. II, p. 374.
2. Voyez la *Correspondance* de Grimm.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Médée.

Cette passion et ce pathétique, qui séparent surtout Euripide de ses devanciers, et le rapprochent des modernes, ce caractère vraiment distinctif de ses compositions, qui a commencé à nous apparaître dans son *Hippolyte*, se montre beaucoup plus encore dans sa *Médée*.

Les deux pièces ont été écrites et représentées à quelques années seulement de distance, *Hippolyte*, on l'a vu, dans la quatrième année, *Médée*, dans la première de la LXXXVIIe olympiade [1]. Il ne faut pas s'étonner qu'elles semblent souvent jetées dans un même moule. J'indiquerai, à mesure qu'elles se présenteront, les ressemblances de détail; mais je dois marquer d'avance, dans la conception du sujet et dans l'esprit de l'ouvrage, une ressemblance plus générale.

Médée est, ainsi que Phèdre, et bien davantage, livrée à un irrésistible penchant. Abandonnée de Jason, *après tant de bienfaits, après tant de forfaits*, comme l'a dit énergiquement Corneille [2], elle médite, contre son ingrat époux, la plus horrible vengeance. Elle ne le frappera pas seulement dans cette jeune princesse de Corinthe qu'il lui préfère, dans ce roi dont il recherche l'alliance, mais dans les enfants qu'elle a eus de lui. Cette affreuse pensée, une fois conçue au fond de son âme, s'y nourrit et s'y développe, malgré l'effort de la nature qui se soulève pour la repousser. C'est en vain que les entrailles maternelles s'émeuvent; c'est en vain que la raison réclame

1. Aristoph. Byz., *Argum. Med.*
2. *Médée*, acte I, sc. 4.

aussi haut que la pitié; elle est maîtrisée, subjuguée par la toute-puissante suggestion de sa jalousie et de son désespoir. Un invincible ascendant entraîne sa volonté au crime qu'elle prévoit, qu'elle craint, qu'elle déteste; elle se porte, par faiblesse, à l'acte le plus énergique, le plus forcené. Spectacle terrible et déchirant, où, par une révolution qui change la face de la scène grecque, nous voyons succéder à l'antique fatalité du destin, la fatalité nouvelle de la passion; au triomphe de la liberté, sa défaite; au sentiment de la grandeur morale, l'émotion pathétique; pour tout dire en un mot, à Sophocle Euripide. L'art se renouvelle; mais ce qu'il gagne en mouvement et en vie, il le perd en élévation. Les Athéniens avaient-ils le sentiment de cette décadence qui se mêle à son progrès, lorsque, dans le concours dramatique où parut *Médée*, ils placèrent Euripide après Sophocle [1]? Voulaient-ils en même temps rendre hommage à ce créateur de leur tragédie, dont de tels successeurs n'avaient pu surpasser, ni même atteindre la sublime hauteur, en préférant à l'un et à l'autre Euphorion, son fils, qui était sinon l'héritier, du moins le représentant de son génie, qui peut-être avait concouru avec un de ses ouvrages, remanié comme la loi le permettait [2]? Ce jugement, plein de goût et de convenance respectueuse, serait ainsi comme l'abrégé de leur histoire dramatique, qui dans les productions successives d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, nous montre le développement complet de l'art, son passage nécessaire du grandiose à la beauté, de la beauté à l'expression.

Aristophane le grammairien, à qui nous devons ces détails, ne nous a point appris par quels ouvrages Sophocle

1. Aristoph. Byz., *Argum. Med.*
2. Voyez t. I, p. 68 sq., 73. Cette opinion qu'Euphorion a, en cette circonstance, remporté la victoire avec un des ouvrages de son père, a été avancée par Elmsley (ad Euripid. *Med.*), par Bœckh (*Græc. trag. princ.*, III), et combattue par God. Hermann (*de chor. Eumen. Æschyl. dissert.* II; *Opusc.*, t. II. p. 157, 158), plus récemment, par W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.* 1845, p. 45 sq.

l'emporta sur la *Médée* d'Euripide et sur les autres compositions, aujourd'hui perdues, qui formaient avec elle une tétralogie [1]. Puisqu'il nous abandonne là-dessus à nos conjectures, je me permettrai de supposer pour un moment que *les Trachiniennes*, dont on ignore la date précise, faisaient partie de la tétralogie de Sophocle. Nous allons donc voir les deux poëtes aux prises dans un sujet à peu près pareil. Chez l'un comme chez l'autre il s'agit d'une épouse trahie; mais ici la jalousie se montre seulement inquiète et tendre, là emportée et furieuse; Déjanire veut regagner le cœur de son époux, Médée lui rendre blessure pour blessure; de la tragédie d'Euripide sort une impression plus douloureuse, mais en même temps moins pure.

Du reste, il y a entre les deux ouvrages des rapports que je ne crois pas qu'on ait encore remarqués, et qui, démentant la supposition que je hasardais tout à l'heure, me paraissent établir au contraire que l'un des deux, probablement celui de Sophocle, a pu être, non pas le modèle, mais l'occasion de l'autre [2]. Loin de rien conclure contre Euripide de cette rencontre, j'admirerais plutôt avec quelle souplesse d'imagination, quel art ingénieux, ce poëte, arrivé le dernier, s'approprie, en les renouvelant, les inventions de ceux qui l'ont précédé.

La pièce de Sophocle s'ouvre par l'entretien familier

1. *Philoctète, Dyctis, les Moissonneurs*, dr. sat. Voyez t. I, p. 30 sq.; II, 127 sq.

2. D'autres, je ne dois pas négliger d'appeler sur ce dissentiment l'attention de mes lecteurs, préféreraient l'ordre inverse. Selon eux, *les Trachiniennes*, suscitées par la *Médée*, auraient amené Sophocle sur le terrain d'Euripide. Le sans-façon de ses prologues ne semble-t-il pas, disent-ils, se reproduire dans la première scène des *Trachiniennes* si souvent critiquée comme une exposition sans art? N'est-ce pas à l'exemple de sa Médée que Déjanire moralise sur les peines du mariage, tout en offrant avec le caractère et les actes du personnage dont elle copie le ton sentencieux un contraste frappant, qui n'est sans doute pas étranger aux intentions de l'auteur? Enfin l'imitation d'Euripide ne peut-elle pas expliquer dans *les Trachiniennes* ce qu'on y trouve d'étranger à l'élévation habituelle de Sophocle, ce qui a quelquefois porté les critiques à lui refuser cet ouvrage ?

de Déjanire avec une de ses esclaves, à qui elle conte ses chagrins, et qui la conseille. Euripide commence la sienne par les confidences, non moins familières, des serviteurs de Médée, qui causent entre eux de la triste situation de leur maîtresse.

Lorsque les femmes de Trachine viennent consoler Déjanire, elle leur adresse de touchantes paroles, renouvelées ailleurs par Sophocle, imitées par Racine, et que je ne reproduirai pas ici, les ayant déjà citées dans mon analyse des *Trachiniennes* [1]. Médée, étrangère à Corinthe, comme Déjanire à Trachine, est visitée, comme Déjanire, dans son abandon, par les femmes du pays. Elle s'entretient du même sujet, du seul qui puisse en effet occuper leur pensée, des chagrins du mariage dont l'une et l'autre ont acquis une si triste connaissance. Médée finit, ainsi que Déjanire avait commencé, par un mélancolique rapprochement entre son sort et celui de ses consolatrices :

« Pour vous et pour moi il n'en est pas de même : vous avez une patrie, une maison paternelle, les biens nécessaires à la vie, le commerce de l'amitié; et moi, abandonnée, proscrite, je suis outragée par l'homme qui m'a tirée de la terre étrangère, sans que ni mère, ni frère, ni parent, puisse me conduire au port, dans cette tempête [2]. »

C'est, comme l'on voit, le même fonds d'idées et de sentiments, et, quoique la nouveauté des détails déguise ici l'imitation, elle n'en est pas moins réelle.

Euripide semble s'être encore inspiré de Sophocle dans la scène où Médée, voulant tromper Jason, lui persuade que, revenue de ses emportements, elle est désormais résignée à son sort; l'artifice de ses paroles rappelle l'adresse de Déjanire à séduire la crédulité de Lichas, et à lui dérober le secret de l'infidélité d'Hercule.

Enfin, dans les deux pièces, la catastrophe s'opère d'une manière merveilleuse, par le venin de Nessus dans l'une, par les poisons de Médée dans l'autre; elle est

1. Voyez t. II, p. 68 sq.
2. V. 255-261.

exposée dans des récits qui s'accordent tout à fait pour la nature des circonstances et des images; et dans les paroles du narrateur éclate, des deux côtés, une indignation, que tempère de même, chez le fils de Déjanire, un reste de respect et d'amour filial, chez l'esclave de Médée, la déférence domestique.

Il y a, si je ne me trompe, quelque intérêt à surprendre, entre des productions d'ailleurs si diverses, cette communication secrète qui conduit de l'une à l'autre; à repasser sur la trace presque effacée que le génie créateur a laissée derrière lui et qui nous révèle sa route; nous arrivons comme lui à son œuvre, et nous nous croyons de moitié dans la découverte.

Voltaire a remarqué dans le début de Rodogune un défaut dont Corneille s'était lui-même accusé. Les secrets d'État de la Syrie et de la Perse y sont expliqués, fort obscurément, par une Laonice et un Timagène, *subalternes* inconnus au spectateur, et dont il ne se soucie guère. De cette critique fort juste il ne faudrait pas conclure que c'est en général une *faute* d'ouvrir une *pièce* par l'entretien de personnages *subalternes*. Un tel principe, quoique admis par la pratique ordinaire de notre théâtre, serait trop évidemment démenti par celle des théâtres étrangers, où, le plus souvent, des scènes populaires servent comme d'avenues à l'action la plus relevée. L'art de ces préparations qui, à la vivacité de l'intérêt, à la dignité et au merveilleux de l'intrigue, ajoutent le naturel et la vraisemblance, était connu des Grecs, et l'exposition de la tragédie de *Médée* en est peut-être l'exemple le plus frappant que puisse offrir leur théâtre.

Je me sers à dessein du mot d'exposition, et non pas du mot de prologue, toujours pris en mauvaise part lorsqu'il s'agit d'Euripide. Cette dénomination injurieuse ne serait ici justifiée que par quelques vers qui sont plus du poëte que du personnage, et où, remontant jusqu'au temps déjà éloigné de l'expédition des Argonautes, Euripide rappelle magnifiquement par quelle suite d'aven-

tures Jason et Médée sont venus chercher un asile à Corinthe.

« Oh! si le navire Argo n'avait jamais volé vers la terre de Colchide, à travers les Symplégades; si jamais, dans les bois du Pélion, n'était tombé sous la hache le pin dont il fut construit; s'ils n'avaient point manié la rame, ces chefs illustres qui allèrent, pour Pélias, conquérir la Toison d'or! Ma maîtresse, Médée, n'eût point navigué vers les tours d'Iolchos, le cœur blessé par l'amour de Jason [1]. »

Cicéron, qui blâme ce récit par trop rétroactif, nous a conservé [2] la traduction un peu rude qu'en avait faite, comme du reste de la pièce, le vieil Ennius [3], et nous en possédons une imitation plus élégante dans l'apologue que Phèdre [4] adresse aux censeurs de ses fables, ou, pour

1. V. 1-8.

2. Lui ou l'auteur de la *Rhet. ad. Herenn.*, II, 22. Le fragment cité se compose de neuf vers, dont huit se retrouvent chez Priscien (*de Metr. comment.*), et d'autres, par portions plus ou moins considérables, chez Varron (*de Ling. lat.*, VI); Cicéron (*de Invent.*, I, 49; *Topic.*, XVI; *de Fato*, XV; *de Nat. deor.*, III, 30); Quintilien (*Instit. orat.* V, 10): etc. Tant de citations attestent assez la célébrité et de l'original et de la copie. Les fragments nombreux de la *Médée* d'Ennius, souvent rassemblés dans divers recueils, ont donné lieu à une sorte de restitution de la pièce latine, dans un ouvrage ainsi intitulé : *Q. Ennii Medea, commentario perpetuo illustrata, cum fragmentis quæ in Hesselii, Merulæ, aliisque hujus poetæ editionibus desiderantur. — Accedit disputatio de origine atque indole veteris tragœdiæ apud Romanos*, etc., H. Planck, Gœttingue, 1807.

3. Utinam ne in nemore Pelio securibus
Cæsa cecidisset abiegna ad terram trabes!
Neve inde navis inchoandæ exordium
Cœpisset, quæ nunc nominatur nomine
Argo, qua vecti Argivi delecti viri
Petebant illam pellem inauratam arietis
Colchis, imperio regis Peliæ, per dolum!
Nam nunquam hera errans mea domo efferret pedem
Medea, animo ægra, amore sævo saucia.

« Plût aux dieux que jamais les pins de la forêt du Pélion ne fussent tombés sous la hache, et qu'on n'en eût point formé le navire qu'ils nomment Argo! navire funeste, qui a transporté dans la Colchide, à la voix artificieuse du roi Pélias, l'élite des Argiens, fiers conquérants de la Toison d'or! Je n'aurais point vu Médée, ma maîtresse, errante sur la terre, l'âme inquiète, blessée d'un cruel amour; Médée, qui ne serait jamais sortie de son palais. » (Trad. de M. J. V. Le Clerc.)

4. Lib. IV, *fab.* 7, v. 6 sqq. Je donnerai aussi cette imitation dont

dire comme la Fontaine, *à ceux qui ont le goût difficile*[1]. On peut conclure de là qu'un morceau si estimé des anciens, et qu'ils ont si curieusement reproduit, rachetait par la beauté de la poésie ce qu'on ne peut s'empêcher d'y désirer sous le rapport de la vraisemblance dramatique[2].

Qui s'exprime en effet avec cet éclat d'images, ce mouvement hardi, semblable au début d'une ode? C'est un personnage que Brumoy, fidèle à ses habitudes, appelle la *confidente* de Médée, mais qui n'est encore que sa nour-

il est curieux de comparer l'élégance travaillée avec la simplicité grossière et lourde d'Ennius :

Utinam nec unquam Pelii nemoris jugo
Pinus bipenni concidisset Thessala,
Nec ad professæ mortis audacem viam
Fabricasset Argus, opere Palladio, ratem.
In hospitalis prima quæ ponti sinus
Patefecit, in perniciem Graïum et Barbarum!
Namque et superbi luget Æetæ domus
Et regna Peliæ scelere Medeæ jacent,
Quæ sævum ingenium variis involvens modis,
Illic per artus fratris explicuit fugam,
Hic cæde patris Peliadum infecit manus.

« Plût aux dieux que, sur les sommets et dans les bois du Pélion, la hache thessalienne n'eût jamais fait tomber le pin; que, pour ouvrir, vers une mort certaine, une voie audacieuse, Argus n'en eût point, avec l'aide de Pallas, fabriqué ce premier navire qui força l'entrée d'une mer inhospitalière, pour la perte commune des Grecs et des Barbares! Car la maison du superbe Eétès est en deuil, le trône de Pélias est renversé par le crime de Médée, qui, enveloppant d'un voile artificieux son farouche génie, ici assure sa fuite en dispersant sur sa trace les membres de son frère, là souille du sang paternel la main des filles de Pélias. »

1. Liv. II, *fab.* I.

2. La *Rhétorique à Hérennius* (II, 22), le *de Inventione* (I, 49), trouvent qu'Euripide remonte trop haut, et qu'il eût suffi de reprendre les choses au départ de Médée. Quintilien (*Instit. orat.* V, 10) est du même avis : « ... Recte autem monemur causas non utique ab « ultima esse repetendas, ut Medea : *Utinam ne in nemore Pelio.* « Quasi vero id eam fecerit miseram aut nocentem, quod illic *ceciderit* « *abiegna ad terram trabes.* » Cette critique est mieux placée dans une rhétorique que dans une poétique. L'usage peu dramatique des prologues admis, Euripide a bien pu, en quelques mots, transporter l'imagination de son auditoire au temps du premier vaisseau, de la première navigation, de l'expédition des Argonautes, avant-scène de la tragédie de *Médée*. Et même, sous le rapport de la vraisemblance dramatique, bien qu'il soit vrai en général qu'il ne faut pas remonter

rice[1]. Dès le dixième vers, où finit cet avant-propos lyrique, elle descend au langage du drame et de sa condition, et, avec l'éloquence et la poésie qui lui sont permises, elle retrace l'abandon de Médée et son affreux désespoir; elle la soupçonne, dit-elle, de quelque dessein sinistre, soit contre ses ennemis, soit contre elle-même, soit peut-être contre ses enfants, « qu'elle semble avoir pris en haine, et dont la vue ne réjouit plus son cœur[2]. »

Que l'on ne se hâte pas de condamner, comme peu naturelle, cette confidence solitaire; on en trouverait au

à des causes trop éloignées, il l'est aussi cependant que la passion se plaît à y remonter, témoin l'Ariane et la Didon de Catulle et de Virgile, qui semblent se souvenir du prologue d'Euripide, et même de la traduction, si souvent citée, qu'en avait faite Ennius :

Jupiter omnipotens utinam nec tempore primo
Gnosia Cecropiæ tetigissent litora puppes!
(*Carm.*, LXIV, *Nupt. Thet. et Pel.*, 171.)

Felix, heu nimium felix, si littora tantum
Nunquam Dardaniæ tetigissent nostra carinæ!
(*Æn.* IV, 657.)

Sans doute la logique aurait aussi le droit de dire que les vaisseaux d'Athènes et de Troie ne sont pour rien dans les fautes et les malheurs d'Ariane et de Didon; mais il est naturel à la passion de s'attaquer ainsi à des causes imaginaires, en se détournant de la cause réelle, de s'en prendre à une sorte de fatalité. Euripide n'est donc pas si coupable que le font Cicéron et Quintilien. Il l'est d'autant moins, qu'une partie de la faute, si faute il y a, appartient à Ennius. C'est Ennius, non Euripide, qui commence par ce détail du pin abattu sur le sommet du Pélion, et devenu le premier vaisseau; Euripide jette ce détail entre deux autres sur la navigation des Argonautes. Pourquoi Ennius a-t-il changé cela? probablement qu'il avait fait la même réflexion, que le scoliaste d'Euripide prête à un certain Timarque, et qu'il avait trouvé contraire à l'ordre logique de faire naviguer le vaisseau avant de l'avoir construit. Mais ce renversement d'époque, qui avait un nom chez les grammairiens, ὑστερόπρωτον, πρωθύστερον, est une licence, et même un agrément poétique, comme le remarque le scoliaste, citant Homère à ce sujet. Ennius a voulu corriger Euripide, et est tombé dans le défaut de paraître reprendre les choses de plus haut encore que lui.

1. Ce titre, fort vraisemblable, lui est contesté par Elmsley, qui ne trouve dans la pièce rien pour le justifier. Mais, nourrice ou vieille servante, θεράπαινα, comme il propose d'écrire à la liste des personnages, peu importe.

2. V. 36.

besoin l'apologie dans les usages du théâtre antique[1], et, ce qui vaut mieux, dans les mœurs grecques et dans la nature. Il en est, dit Cicéron[2], en citant ce passage, dans la traduction d'Ennius, qui se plaisent à entretenir de leur douleur la solitude même. On croirait qu'Euripide a prévu l'objection, car il y répond un peu plus bas. Un vieil esclave, chargé du soin des enfants de Médée, mais qu'il ne faut pas, comme Brumoy et Prévost, appeler du titre pompeux de leur *gouverneur*, s'étonne, en les ramenant, après leurs jeux, à la maison, de trouver devant la porte son ancienne compagne de servitude, occupée loin de sa maîtresse, dont le service la réclame, à repasser toute seule ses chagrins. « Les bons serviteurs, répond-

1. Nous en avons déjà rencontré des exemples remarquables dans l'*Électre* de Sophocle, v. 86 sqq., 420 sq. (voyez t. II, p. 301). On peut y joindre ce qui se voit dans l'*Électre* d'Euripide, v. 54, dans son *Iphigénie en Tauride*, v. 43, etc. Je ne cite point Prométhée, Philoctète; leur isolement complet donne, chez eux, à de pareilles invocations un tout autre caractère. A qui s'adresseraient-ils? ils n'ont de confidents que la nature elle-même. Virgile est, comme toujours, fidèle à la tradition grecque, quand il dit (*Æn.* VII, 593) :

Multa deos aurasque pater testatus inanes.

Plaute l'est d'une autre manière dans cette parodie d'un de ses prologues (*Mercat.*, 3 sqq.) :

Non ego idem facio, ut alios in comœdiis.
Vidi facere amatores, qui aut nocti, aut die,
Aut soli, aut lunæ miserias narrant suas;
Quos Pol! ego credo humanas querimonias
Non tanti facere, quid velint, quid non velint.
Vobis narrabo potius meas nunc miserias.

« Je ne fais point, en ce moment, ce que je vois faire tous les jours aux amoureux de comédie, qui racontent leurs peines ou à la nuit, ou au jour, ou au soleil, ou à la lune, lesquels, je pense s'embarrassent fort peu de toutes ces plaintes. C'est à vous, spectateurs, que je viens confier mes chagrins. »

Je trouve dans les *Mémoires* de M. de Montlosier cette allusion à l'usage dont il s'agit : « En lisant les tragédies de Sophocle et d'Euripide, j'ai pu, à l'exception de quelques rôles de nourrice, remarquer que l'air y remplace, comme confident, les rôles de cette espèce qui figurent dans nos pièces modernes. L'air étant chez les anciens une divinité, si j'avais eu cette croyance, que de choses j'aurais pu dire à l'air de nos montagnes! »

2. *Tusc.* III, 26.

elle, prennent part à ceux de leurs maîtres; je n'ai pu réprimer le désir de venir raconter à la terre et au ciel les infortunes de Médée[1]. » C'est, on le voit, un mouvement ordinaire à la douleur, et autorisé par la coutume, qui motive ce monologue et beaucoup d'autres semblables, trop légèrement critiqués.

Ici commence entre les deux esclaves un dialogue dont on a comparé, avec raison, la vérité familière à celle que Térence tenait de Ménandre, et que ce dernier avait, dit-on, empruntée d'Euripide. Il échappe au vieillard de dire que Médée ne connaît pas encore tous ses malheurs; là-dessus, la nourrice le presse de lui apprendre ce qu'il sait, et parvient, malgré ses refus, à lui arracher le secret d'une nouvelle qu'il a recueillie sur la place publique, et qu'il eût voulu cacher. « Je m'étais, dit-il, approché du lieu où l'on joue aux dés[2], et où les vieillards se rassem-

1. V. 54-58. Philémon, devançant la parodie de Plaute précédemment citée, avait, au rapport d'Athénée, *Deipn.* VII, dans une comédie intitulée *le Militaire*, parodié plaisamment les deux derniers vers. Il y faisait dire à un cuisinier, très-fier de ses talents et les célébrant dans une longue tirade : « Le désir m'a pris de venir raconter à la terre et au ciel comment j'ai préparé mon ragoût. »

Nous avons, grâce à Nonius, à Festus (v. *Eliminare*), à Cicéron (*Tusc.* III, 26), quelque chose de la traduction ou de l'imitation de cette scène par Ennius :

PÆDAGOGUS.

Antiqua herilis fida custos corporis
Quid sic extra ædes exanimata eliminas?

NUTRIX.

Cupido cepit miseram nunc me prosequi
Cœlo atque terræ Medeæ miserias.

« O toi, depuis si longtemps et si fidèlement attachée à la garde de ta maîtresse, qui te retient ainsi, tout égarée par la douleur, hors du seuil de la maison? — Dans mon chagrin, le désir m'a pris de venir raconter au ciel et à la terre les infortunes de Médée. »

Quintilien raconte (*Instit. orat*, VIII, 3, 31) qu'au temps de sa jeunesse, il y eut entre deux poëtes tragiques, L. Pomponius Secundus et Sénèque, une grande dispute sur la légitimité de cette expression, dont Ennius, on vient de le voir, avait donné l'exemple, *gradus eliminat.*

2. Circonstance qui n'est pas sans vérité locale, ni peut-être sans intention satirique. Les Corinthiens passaient en effet pour joueurs. Musgrave cite à ce sujet un passage de Jean de Salisbury (*Nug.*

blent, non loin de la fontaine de Pirène. Là, j'ai entendu dire à quelqu'un, qui ne se croyait pas écouté de moi, que Créon, le maître de ce pays, allait chasser du territoire de Corinthe ces pauvres enfants et leur mère[1]. » Cette dureté du roi, et la lâcheté de Jason qui la souffre, révoltent les deux serviteurs; mais l'indignation du vieillard est plus contenue que celle de la nourrice; il montre plus d'expérience des choses de la vie, plus de résignation aux malheurs inévitables que le temps amène; comme elle, de son côté, paraît avoir du caractère de sa maîtresse et de tout ce qu'on en peut craindre, dans une telle situation, une plus exacte connaissance. Quelle vérité dans ces détails! Je m'y arrête volontiers, parce qu'ils caractérisent le génie de la scène grecque. Ces vieux et fidèles domestiques, qui ont chacun la physionomie de leur âge et de leur emploi; cette triste conversation qu'ils tiennent à la porte de la maison, en présence de leurs jeunes maîtres qui ne les peuvent comprendre, et devant qui toutefois ils se contiennent; ce bruit de ville appris d'un passant, dont ils parlent en secret, et qu'ils commentent avec douleur : combien tout cela ressemble à la nature, et comme nous voilà introduits sans effort dans ce ménage de héros, que trouble l'inconstance, et que va ensanglanter la jalousie!

Le vieillard s'apprête à rentrer avec les enfants; la nourrice lui recommande de ne pas les laisser approcher de leur mère; elle l'a surprise, dit-elle par une magnifique expression qu'on ne peut rendre, qui attachait sur eux un œil farouche, l'œil d'un taureau furieux[2]. C'est la seconde fois qu'on nous fait ainsi pressentir l'horrible catastrophe; mais elle nous est bientôt plus clairement

curial.), que M. Artaud, dans une note de son élégante traduction d'Euripide, reproduit ainsi : « Chilon, de Lacédémone, ayant été envoyé pour former une alliance avec eux, trouva les principaux de la ville, les sénateurs et les vieillards, occupés à des jeux de hasard. Il s'en alla sans rien conclure, disant qu'il ne voulait pas que Sparte souillât sa gloire en s'alliant à des joueurs. »

1. V. 67 sqq.
2. Ταυρουμένην, v. 92. Cf. 192.

annoncée par les cris de Médée, que nous entendons retentir au fond de sa demeure. Au milieu du tumulte qu'ils répandent sur la scène, de la fuite des enfants qu'entraîne leur gardien fidèle, des exclamations de terreur qui échappent à la nourrice, on distingue ces effroyables paroles :

« Mourez, enfants maudits d'une mère désespérée; mourez avec votre père; que toute notre maison périsse[1]! »

Voyez par quelle gradation frappante la tragédie arrive sur le théâtre et nous émeut déjà avant de se montrer. N'est-ce pas là véritablement un chef-d'œuvre d'exposition et qui rachèterait bien des prologues?

Cette exposition, il le faut avouer, se refroidit un peu par les réflexions qui la terminent, réflexions belles sans doute, et amenées naturellement, mais trop prolongées, d'un tour trop sentencieux, d'une intention trop didactique. La nourrice remarque que l'habitude corruptrice du pouvoir absolu donne aux princes ces passions emportées; elle s'applaudit de la médiocrité de sa condition, qui la sauve d'un tel joug et des misères qu'il apporte[2]. Quelque élevée que soit cette morale, je crois plus dramatique, dans Shakspeare, ces simples et courtes paroles d'une suivante de lady Macbeth, qui s'écrie, en recevant les étranges aveux arrachés par le remords à sa maîtresse endormie : « Je ne voudrais pas avoir un pareil cœur dans mon sein, au prix de toutes les grandeurs accumulées sur sa personne[3]. »

Cependant, selon la coutume des tragiques grecs, après ces scènes de prologue, le chœur arrive sur le théâtre; il est, je l'ai déjà dit, composé de femmes corinthiennes, qui plaignent les malheurs de Médée et viennent la consoler. Par une disposition d'un effet frappant, mais dont

1. V. 113 sqq.
2. V. 120 sqq.
3. *Macbeth*, acte V, sc. 1.

la première idée appartient, je crois, à Sophocle, les strophes où le chœur exprime sa compassion, ses craintes, ses vœux, ses conseils, sont coupées par la plainte de Médée qui ne cesse de se faire entendre derrière la scène, par ses imprécations contre le parjure de son époux, ses appels à la justice des dieux, ses serments de vengeance. La nourrice mêle à ce dialogue singulier quelques paroles de douleur et d'effroi ; elle fait remarquer et explique au chœur les menaçants discours de sa maîtresse, dont elle comprend mieux que personne l'effrayante portée[1].

On peut se rappeler que dans l'*Ajax* de Sophocle[2], tandis que les soldats du héros s'entretiennent sur la scène avec sa captive Tecmesse de l'égarement, de l'opprobre où les dieux l'ont plongé, on entend sortir de sa tente encore fermée les cris de son désespoir. C'est toujours, chez Euripide, la même industrie pour tourner à son usage, et marquer de son originalité les plus heureuses conceptions de ses maîtres et de ses rivaux.

Dans l'ouvrage de Sophocle, les Salaminiens terminaient la scène dont nous parlons en priant Tecmesse d'ouvrir la tente d'Ajax et de leur montrer leur général. De même ici les Corinthiennes chargent la nourrice de leur amener, s'il se peut, Médée, dont elles veulent adoucir les peines et fléchir la colère. La nourrice se rend à leur vœu, sans trop espérer de réussir; elle exprime en partant, dans des vers charmants, que se sont complu à rendre en un latin élégant Buchanan et Grotius, cette pensée singulière et au moins déplacée, que les hommes qui ont inventé la musique pour le charme des oreilles, dans les festins et les fêtes, auraient mieux fait de trouver l'art plus utile de guérir, par les doux accords de la voix et des instruments, ces sombres et infernales fureurs, qui produisent les meurtres, les tragiques accidents, la ruine des maisons[3]. J'ai tout à l'heure cité le Macbeth de Shakspeare ; qu'il me soit permis de rappeler que, dans un autre de ses ouvrages, le Marchand de Venise[1], se rencontre aussi, sans que l'action le demande fort impérieusement, un éloge de la musique, qu'on ne voudrait cependant pas retrancher, tant cet épisode est un agréable défaut.

1. V. 132 sqq.
2. Voyez t. II, p. 15.
3. V. 194 sqq.

Les rapprochements abondent tellement dans cette analyse, que je me fatigue et dois craindre de lasser en les recueillant tous. Je ne puis cependant me dispenser de faire remarquer, entre la scène suivante et une scène correspondante dans l'*Hippolyte*, ces ressemblances que j'ai annoncées en commençant, et qui attesteraient, quand les dates nous manqueraient, que les deux ouvrages sont de création contemporaine.

Médée expose au chœur, ainsi que Phèdre, dans un long discours, de formes un peu étudiées, et qui sent la harangue[2], sa malheureuse situation et ses desseins. Je

1. Acte V, sc. 1.
2. Dans ce discours, dont les premiers vers (217 sqq.) sont fort obscurs, et ont singulièremdnt embarrassé, tourmenté les commentateurs, elle dit d'abord pourquoi, malgré sa vive douleur, elle consent à se montrer : « Femmes de Corinthe, je sors de ma maison, pour que vous n'ayez pas à me reprocher un refus.... ». Suivent des maximes qui doivent donner l'explication de sa conduite, mais qui ont besoin elles-mêmes d'être expliquées, et que les commentaires n'ont point éclaircies. Ennius les a comprises à sa manière, et cela lui a fait traduire à faux les premiers mots, entendant de l'exil volontaire de Médée hors de sa patrie ce qui ne regarde que sa sortie en ce moment hors de sa maison. *Matronæ opulentæ, optumates, Corinthum quæ arcem altam habetis, ne mi vitio vertite a patria quod absim; nam multi suam rem bene gessere et publicam patria procul; multi domi qui ætatem egerunt, propterea sunt improbati.* « Femmes illustres de Corinthe, qui habitez ses hauteurs, ne me reprochez pas d'avoir quitté ma patrie. Beaucoup, pour l'avoir quittée, ont vu prospérer leurs affaires et celles de l'État; d'autres, pour y avoir passé leur vie, ont été désapprouvés. » Ces maximes, bonnes en elles-mêmes, ne conduisent guère aux confidences que Médée va faire à ses amies, sur l'infidélité de Jason, son abandon, son désespoir. Il est douteux que ce soit le sens général d'Euripide, et certain que ce n'est pas celui des premières paroles. Remarquons que, par une sorte d'anoblissement, qui est l'esprit de notre scène, Ennius déjà fait des Corinthiennes qu'Euripide n'a nullement qualifiées, qui sont, disent-elles, venues du voisinage, attirées par le cris de Médée, de grandes dames, *matronæ opulentæ, optumates*, etc. Les vers qui ont été refaits de bien des manières (Voy. Planck, p. 84; consultez aussi O. Ribbeck, *Trag. lat. reliq.*, 1852, p. 38, 249) sont cités, tantôt textuellement, tantôt autrement, c'est-à-

passe sur les réflexions que ce sujet lui inspire[1]; j'en ai déjà parlé. Elle finit, encore comme Phèdre, en demandant au chœur le secret sur les moyens qu'elle pourra imaginer pour se venger de ses ennemis. Les femmes de Corinthe ne font pas plus difficulté de le promettre que les habitantes de Trézène; les unes et les autres, par leur fidélité à cet engagement, se rendent complices de la mort de leurs princes, et cela pour servir les fureurs d'une étrangère.

C'est vraiment abuser un peu du droit de se copier soi-même. Répéter une beauté, cela s'excuse, mais non pas un défaut. Or, on ne le saurait nier, et après Corneille[2], si réservé sur les anciens, Dacier lui-même[3] en est convenu, il est souverainement invraisemblable que le chœur s'oblige à une telle discrétion, et tout autant qu'on la lui demande.

Faut-il adopter l'apologie, savamment subtile, proposée, en 1727, par un membre distingué de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et de l'Académie française, M. Hardion[4]? Cette opinion paradoxale, que, l'autorité du roi Créon sur Corinthe étant fort limitée, et Médée exerçant, comme femme de Jason, sur la partie du

dire déplacés et dispersés dans une phrase de prose, par Cicéron, écrivant à Trébatius (*Fam.* VII, 6). Trébatius a quitté Rome et s'est rendu en Gaule, près de César, pour avancer sa fortune. Il a des regrets, *desideria urbis et urbanitatis*. Cicéron l'en blâme et lui cite à ce sujet les maximes de la *Médée*, mais de la *Médée* d'Ennius.

1 A une comparaison entre la condition des hommes et celle des femmes appartiennent les vers (253 sq.), qu'au rapport de Varron (*de Ling. lat.*, V) et de Nonius (v. *Cernere*), Ennius avait ainsi rendus :

Nam ter sub armis malim vitam cernere
Quam semel modo parere....

« J'aimerais mieux trois fois hasarder ma vie dans les combats, que d'enfanter une seule. »

Voyez l'allusion faite à ce passage de la *Médée* d'Euripide par Lucien, dans son dialogue de Ménippe et de Tirésias (*Dial. mort.*, XXVIII, 2).

2. *Examen de Médée.*

3. *Remarques sur l'Art poétique d'Horace.*

4. *Mém. de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. VIII, p. 243-263

territoire qu'elle habitait, une sorte de souveraineté, les femmes du chœur pouvaient être ses sujettes, et s'unir sans scrupule à ses entreprises, cette opinion, aujourd'hui abandonnée, n'a d'autres appuis qu'une anecdote fort douteuse et un passage évidemment mal entendu[1].

Reconnaissons tout simplement qu'Euripide était obligé, par la pratique ordinaire du théâtre grec, d'introduire un chœur dans sa tragédie; et, par la nature de son sujet, un chœur de femmes, un chœur de Corinthiennes; qu'ainsi c'était une nécessité pour lui, ne pouvant écarter ce témoin incommode, de le supposer au moins, même en dépit de la vraisemblance, fort complaisant et fort discret. Si ses envieux et ses critiques, qui ne lui passaient rien, n'ont pas relevé ce défaut, c'est une preuve évidente que le poëte n'a fait ici, comme dans l'*Hippolyte*[2], que subir l'inconvénient inévitable de l'emploi forcé du chœur dans certaines fables qui ne le comportaient pas.

Euripide semble s'être ménagé une autre excuse, qui convenait à la malignité et à la rudesse des anciens, mais que nous autres modernes nous aurions quelque répugnance à admettre. Il fait entendre que les femmes sont assez disposées à se liguer contre les hommes, même aux dépens de la morale, dans ce qui leur paraît la cause de leur sexe. Le chœur, qui déplore sans cesse la perfidie de Jason, célèbre avec une sorte d'enthousiasme, comme s'il s'agissait d'une injure qui lui fût personnelle, la punition qu'on s'apprête à en tirer. Il n'accorde qu'une pitié passagère à la mort de l'innocente fille de Créon, et aucune à son père. Il n'y a que le meurtre des enfants de Médée qui le révolte comme excédant les bornes d'une légitime vengeance.

Puisque nous en sommes sur ce personnage, louons tout de suite la poétique beauté des chants que lui a prê-

1. Voyez *Théâtre des Grecs*, Prévost, *Examen de Médée;* et Boissonade, *Notul. ad. Euripid.*, t. II, p. 334.

2. Voyez, plus haut, p. 57 sq.

tés Euripide, et remarquons aussi qu'ils ne sont pas exempts d'une certaine obscurité, dont se plaignait Buchanan, dans la dédicace de sa traduction, et qu'il croyait volontaire[1]. Le poëte paraît du moins en avoir eu la conscience, lorsqu'il a fait dire au coryphée de ses Corinthiennes :

« Souvent dans les questions profondes et sublimes, j'ai exercé mon intelligence à des objets plus grands que ceux qui doivent occuper mon sexe. Une muse préside à nos chants, et nous inspire la sagesse[2]. »

On aperçoit dans ces paroles comme une théorie du chœur, de ce personnage mixte et fictif, qui n'était pas seulement un des acteurs du drame, mais encore l'interprète reconnu des pensées du poëte.

Je reviens à mon analyse, dont ces critiques et ces réflexions ont rompu le fil. Pour ne la point trop allonger, je dois passer rapidement sur des scènes d'une grande beauté, et qui mériteraient de nombreux commentaires.

La résolution de Médée s'affermit de plus en plus par les nouveaux affronts qu'elle endure. Créon vient lui prononcer l'arrêt de son bannissement, et le faire exécuter sur l'heure. Elle cherche inutilement à le fléchir par des paroles douces et soumises : ce calme inattendu l'effraye plus encore que de l'emportement; il est impatient d'éloigner de lui et de sa fille une ennemie qui a contre eux de si légitimes motifs de haine, qui a si hautement annoncé ses projets de vengeance, qui possède, pour les accomplir, de si redoutables secrets. Seulement, lorsqu'elle lui demande pour unique grâce de retarder d'un jour son exil, pour qu'elle puisse, dans cet intervalle, pourvoir à son sort et à celui de ses enfants, il cède à regret, par un mouvement de pitié qu'il ne peut vaincre, mais dont il se reproche avec raison l'imprudence.

1. « Præter summam in choris obscuritatem quæ huic scriptori adeo « familiaris est, ut eam de industria sectatus esse videatur.... »
2. V. 1071-1076.

Médée, restée seule, se rit de sa simplicité, et promet de mettre à profit, pour sa ruine, ce délai qu'ont arraché des prières dont elle rougit[1]. Tandis qu'elle s'exhorte et s'encourage à l'artifice et au meurtre, qu'elle discute les moyens divers qui s'offrent à sa vengeance, Jason ose se présenter devant son épouse irritée, et, après quelques froides plaintes sur l'exil auquel on la condamne, quelques reproches de l'imprudence de ses emportements qui ont provoqué cette sévérité, il lui fait, pour elle et pour ses enfants, dans la triste situation qui les attend, des offres de service qu'elle rejette avec une juste fierté, une généreuse indignation. Elle lui retrace tous ces bienfaits qu'il a payés d'une si noire ingratitude, tous ces crimes même commis pour lui, et par lesquels elle s'est fermé l'univers[2]; elle l'accable de l'ignominieux tableau de sa

1. V. 368 sqq. M. J. Chénier termine une scène de son *Tibère* (III, 3), où Pison menace l'empereur, qu'il a servi par un crime et qui l'abandonne, de ses révélations pour le lendemain, par ce vers frappant :

Adieu, César ! — Adieu !.... Demain ! La nuit me reste.

2. V. 500 sqq. Je n'ai point reproduit un certain nombre de fragments, plus ou moins certains, de l'imitation d'Ennius, lesquels n'offrent d'autre intérêt que de rappeler la marche de la pièce grecque, quelque chose des confidences de Médée au chœur, des consolations qu'elle en reçoit, l'ordre d'exil que lui intime Créon, le délai d'un jour qu'elle obtient, ses résolutions menaçantes. Mais je citerai, comme se rapportant au présent passage, ces vers conservés par Cicéron (*de Orat.*, III, 58) :

Quo nunc me vertam, quo iter incipiam ingredi ?
Domum paternamne? anne ad Peliæ filias?

Malheureuse ! où chercher encore une patrie ?
Irai-je supplier les filles de Pélie,
Ou d'un père en fureur embrasser les genoux ?
(Trad. de M. Gaillard.)

Cet exemple de dubitation est antérieur à celui que présentent des paroles de C. Gracchus, également conservées par Cicéron (*de Orat.*, III, 56) : *Quo me miser conferam ? Quo vertam? In Capitoliumne? At fratris sanguine redundat. An domum? Matremne ut miseram lamentantem videam et abjectam ?* « Misérable ! où irai-je ? Quel asile me reste-t-il? Le Capitole ? Il est inondé du sang de mon frère. Ma maison? J'y verrais une malheureuse mère fondre en larmes et mourir de douleur. » (Trad. de Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, II.) Viennent ensuite, parmi les plus remarquables exemples de cette figure que pré-

femme et de ses fils réduits aux misères de l'exil, et qui accuseront sa lâcheté et son infamie. A ces reproches accablants, Jason, embarrassé, opposa des réponses qui me paraissent, les unes bien dures[1], les autres bien subtiles, bien recherchées, empreintes de cette sophistique éloquence pour laquelle Euripide et, je crois, ses auditeurs avaient quelque penchant Quoi qu'on en ait pu penser dans l'antiquité, elles nuisent pour nous à l'effet de cette scène, d'ailleurs si vive, où Racine semble avoir pris la

sente la littérature latine, les beaux mouvements prêtés au désespoir d'Ariane et de Didon par Catulle (*Carm.* LXIV, 175 sqq.), par Virgile (*Æn.* IV, 320 sqq.). Cette revue conduirait jusqu'à Sénèque, qui, développant à son ordinaire, longuement et subtilement, les quelques vers d'Euripide, en a fait de la pure rhétorique : « Où me renvoies-tu ? Où irai-je ? Vers le Phase ? En Colchide ? Dans le royaume de mon père ? Sur cette terre arrosée du sang fraternel ? Quelles terres, quelles mers assignes-tu à mon exil ? Est-ce le détroit par lequel je ramenai les nobles fils des rois de la Grèce, fuyant moi-même à la suite d'un ravisseur ? Est-ce la petite Iolchos ? La Thessalie ? Tempé ? Toutes les routes que je t'ai ouvertes, je me les suis fermées ; où me renvoies-tu ? A une exilée tu imposes l'exil, et ne peux le lui donner.... »

Ad quos remittis? Phasim et Colchos petam,
Patriumque regnum, quaque fraternus cruor
Perfudit arva? Quas peti terras jubes?
Quæ maria monstras? etc.
(V. 451 sqq.)

1. Telle est celle (v. 528 sq.) qu'Ennius, probablement, selon Cicéron (*Tusc.* IV, 32), avait rendue ainsi :

Tu me amoris magis quam honoris servasti gratia.

Telle est cette autre (v, 534 sqq.) dont on a cru peut-être trop légèrement (voyez O. Ribbeck, *ibid.*, p. 160, 317) trouver une trace parmi les fragments si obscurs, si peu intelligibles de la *Médée* d'Attius, dans ces mots, conservés pas Nonius (v. *Immane*) :

Prima ex immani ad mansuetum adplicans.

Par le premier des deux passages, que le grec, dont ils sont traduits ou imités, nous interprète, Jason se dispense de toute reconnaissance envers Médée, en attribuant les services qu'il en a reçus au mouvement involontaire de la passion; par le second, il prétend s'être acquitté envers elle lorsqu'il l'a fait passer, de la barbarie où il l'a prise, à la civilisation des Grecs

première idée de la dispute d'Hermione et de Pyrrhus, et surtout de cette tirade qui la termine :

. . . . . Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi ;
Ton cœur impatient de revoir ta Troyenne
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne.
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.
Je ne te retiens plus ; sauve-toi de ces lieux :
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée,
Va profaner des dieux la majesté sacrée.
Ces dieux, ces justes dieux, n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte aux pieds des autels ce cœur qui m'abandonne ;
Va, cours, mais crains encor d'y trouver Hermione[1].

Ces beaux vers sont le développement de l'adieu qu'adresse Médée à Jason, dans ces courtes paroles :

« Va donc vers ta nouvelle épouse ; tu languis, je le vois, en son absence, et je t'arrête trop. Cours achever cet hymen : peut-être, s'il plaît aux dieux, te coûtera-t-il bientôt quelque repentir[2]. »

Qui peut encore arrêter Médée dans l'exécution de ses desseins? un soin que W. Schlegel juge avec raison bien vulgaire, bien peu digne de son audace et de sa fierté, le soin d'assurer sa retraite, et de se procurer un asile. Le roi d'Athènes Égée passe à point nommé par Corinthe pour lui promettre, par des motifs de compassion et d'intérêt, de la recevoir dans ses États[3]. Une telle négociation paraît froide au milieu des passions qui animent cette tragédie, et si elle y a trouvé place, c'est sans doute qu'Euripide n'a pas osé s'écarter de la tradition, ou qu'il

1. *Andromaque*, acte IV, sc. 5.
2. V. 621-624.
3. Est-ce à l'occasion de cette scène qu'Aristote critique Euripide, dans un passage assez obscur de sa *Poétique* (XXV, 19)? On ne sait. (Voyez à ce sujet le commentaire de M. Egger, p. 474.) Il aurait en cela devancé le blâme à peu près unanime des modernes. L'auteur de l'*Euripides restitutus*, M. J. A. Hartung, est peut-être le seul qui ait pris, en cette occasion, la défense de son auteur, par des raisons ingénieuses, mais, comme il lui arrive quelquefois, bien subtiles (voyez t. I, p. 338 de son ouvrage)

a voulu flatter l'oreille des Athéniens, fort sensibles à ce plaisir, des noms, toujours bienvenus pour eux, d'Athènes et de ses héros. A cette dernière intention peut, en effet, se rapporter un chœur que l'on rencontre un peu plus loin[1], chœur tout rempli des louanges de l'Attique, et qui n'est pas sans ressemblance avec l'éloge de Colone dans le second des deux *Œdipe* de Sophocle[2].

Dans les derniers vers de ce morceau[3], où les femmes de Corinthe demandent à Médée comment Athènes pourra accueillir une mère impie, souillée du meurtre de ses enfants, on a vu[4] ingénieusement l'éloge indirect du poëte qui, par son art, lui en a fait accepter le tableau.

Enfin, Médée est prête et va frapper. Elle annonce au chœur tout ce qui doit suivre avec une clarté et une précision que W. Schlegel a encore blâmée, mais, ce me semble, moins raisonnablement, puisque, sans cette révélation, nous ne pourrions comprendre dans les scènes suivantes son artifice et ses remords.

Jason, qu'elle a mandé, la trouve avec surprise dans des sentiments plus calmes. La réflexion l'a changée, dit-elle; elle se résigne, quoiqu'il lui en coûte, à un exil nécessaire, même pour son repos, à un divorce, dont profiteront un jour ses enfants ; seulement qu'il leur soit permis de rester à Corinthe près de leur père ; c'est tout ce qu'elle désire. La nouvelle épouse de Jason peut facilement leur obtenir cette grâce ; eux-mêmes, pour la fléchir, vont de la part de leur mère lui offrir cette robe, ce diadème, parures éclatantes, qu'elle tient du Soleil, son aïeul.

Le spectateur est déjà instruit que ces funestes présents, infectés par Médée de mortels poisons, doivent faire périr la jeune princesse, et avec elle son père qu'un empressement naturel fera sans doute voler à son secours.

1. V. 820 sqq.
2. V. 657 sqq. Voyez t. II, p. 228 sq.
3. V. 836 sqq.
4. M. Ch. Caboche dans l'élégante dissertation *De Euripidis Medea*, Paris, 1844, où il a curieusement recherché, à l'occasion de cette belle œuvre, les rapports du génie et de la manière de son auteur avec l'esprit de la démocratie athénienne.

Médée appelle ses enfants pour recevoir ses instructions, et appuyer par leur présence ses paroles de réconciliation et de paix. Ils viennent, et, à leur vue, cette mère qui a juré de les immoler, se sent tout à coup troublée ; elle laisse échapper des soupirs, des sanglots, des pleurs, dont Jason ne peut comprendre la véritable cause, et qui, par leur expression involontaire et naturelle, achèvent de dissiper en lui une défiance et des soupçons trop bien fondés. On a peu compris, ce me semble, cette adresse du poëte, quand on lui a reproché d'avoir prêté à Jason trop de crédulité.

Les angoisses de Médée augmentent à mesure que s'approche le moment de l'affreux sacrifice. Sa douleur, comprimée par la présence de son époux, éclate avec violence lorsque ses enfants lui ont été ramenés, et que, seule avec eux, elle les voit et les embrasse pour la dernière fois.

Nous voici arrivés à la scène capitale du drame, à celle où le poëte a mis en présence et aux prises ces deux passions de fureur jalouse et de tendresse maternelle, qui le remplissent et s'y disputent avec le cœur de Médée l'empire de l'action[1] : scène d'une invention singulièrement hardie, scène de la plus heureuse exécution, et qu'on ne peut louer qu'en la citant. Aussi l'ai-je traduite, et me suis-je efforcé de lui conserver, par une version à peu près littérale, cette vérité d'accent qu'a trop souvent ravie aux Grecs la vague et vulgaire élégance des traductions.

1. C'est bien légèrement, à mon sens, que Métastase, dans ses superficielles *Observations* sur le théâtre grec, déjà plus d'une fois rappelées et discutées, blâme Euripide de ce dont on l'a généralement loué, d'avoir prêté à Médée des sentiments de tendresse maternelle capables de balancer dans son cœur les terribles et tyranniques suggestions de la fureur jalouse. Un poëte italien de notre âge, M. Niccolini, en a jugé tout autrement. Le *Discours sur la tragédie grecque*, qui sert d'introduction à l'édition de ses œuvres dramatiques publiées à Florence, en 1852, offre, page 41, de l'admirable monologue où est exprimée la lutte intérieure de Médée, et que nous allons rapporter nous-même, le plus significatif des éloges, une traduction en vers où l'habile écrivain s'est appliqué à rendre avec une fidélité expressive *les souveraines beautés* du texte.

On ne la comprendrait qu'imparfaitement, si l'on ne se rappelait toujours que Médée, lorsqu'elle parle à ses enfants de séparation et d'adieux, n'entend pas, comme elle le dit, leur séjour à Corinthe et son exil, mais la mort qu'elle leur prépare, et l'éternelle solitude à laquelle elle se condamne. Cette intention secrète, remarquée par les scoliastes anciens, et qui est certainement celle du poëte, donne aux discours de Médée, et à ses premières paroles surtout, si tendres et si touchantes, un sens menaçant et terrible.

« ..... O mes enfants ! mes enfants ! vous avez donc une ville, une maison à habiter, et pour toujours, loin de moi, malheureuse ! sans votre mère. Et moi, je m'en vais dans l'exil, vers une autre terre, avant d'avoir pu jouir de vous, de vous avoir vus heureux ; je n'ordonnerai point votre hymen ; je ne parerai point l'épouse, la couche nuptiale ; je ne porterai point le flambeau sacré ; infortunée ! voilà l'effet de mes emportements..... Chers enfants ! c'est donc en vain que je vous ai élevés, que j'ai supporté pour vous tant d'inquiétudes, tant de peines, que mon sein a été déchiré des cruelles douleurs de l'enfantement ! Hélas ! que d'espérances j'avais placées en vous ! Vous deviez me nourrir dans ma vieillesse, m'ensevelir de vos mains après ma mort ; tendres soins, si désirés des mortels ! et, maintenant, c'en est fait de cette douce attente. Privée de ses enfants, votre mère va traîner une vie triste, misérable ; vous-mêmes, vous ne la verrez plus ; il vous faudra passer à une existence nouvelle... Hélas ! hélas ! ô mes enfants ! pourquoi ce regard ? pourquoi ce sourire, ce dernier sourire ? .... Que ferai-je, malheureuse ?.... tout mon cœur s'en va, ô femmes, sitôt que je rencontre l'œil serein de mes enfants.... Non, je ne puis : loin de moi ce barbare dessein. Je les emmènerai hors d'ici. Si je dois punir leur père, faut-il que ce soit par leur malheur, en me rendant moi-même deux fois plus malheureuse ? Non certes, non : périssent mes desseins !... Mais cependant que fais-je ? veux-je donc encourir leur risée ? mes ennemis resteront-ils sans châtiment ? Rappelons notre audace, accomplissons notre œuvre : c'est faiblesse de me laisser ainsi amollir le cœur par ces lâches pensées. Allez, enfants, rentrez. Se détourne qui voudra de ce sanglant sacrifice ; ma main ne tremblera plus[1]... Arrête, ô mon courroux, arrête, n'achève

1. Les vers 1043 et suiv. ne sont pas ainsi entendus par tout le monde ; mais cette interprétation, qui n'est pas sans autorités, est plus

pas : épargne tes enfants, malheureuse ; ils te suivront hors de ces lieux, ils te réjouiront dans ton exil... Non : par les dieux des enfers, par les démons vengeurs, non, il n'en sera point ainsi. Je ne souffrirai point que mes enfants soient en butte aux outrages, à la violence : ne faut-il pas qu'à la fin ils y succombent, qu'ils périssent, et puisque c'est une nécessité, je veux les tuer moi-même, moi qui les ai fait naître. Leur sort est arrêté, rien ne peut les y soustraire.... Et déjà la couronne est sur le front de la jeune princesse ; déjà elle expire, je le sais, enveloppée de la fatale robe. Entrons dans la triste voie qui m'est ouverte ; ouvrons à mes enfants une voie plus triste encore. Je veux leur parler une dernière fois. Donnez, mes chers enfants, donnez-moi votre main ; que votre mère la baise[1]. O chères mains, lèvres chéries, aimable aspect, nobles traits de mes enfants... Soyez heureux ! mais non pas ici : le bonheur de cette terre, votre père vous l'a ravi... Délicieux embrassements ! Ces fraîches et tendres joues, cette douce haleine... Sortez, sortez : je ne puis plus soutenir votre vue ; je cède à l'excès de mes maux. Cet acte que je vais commettre, j'en comprends toute l'horreur : mais la passion qui pousse l'homme aux plus grands crimes, la passion est plus forte que les conseils de ma raison[2]. »

Je ne crains pas de dire que, chez les anciens même, l'expression pathétique et naïve de la nature n'a jamais été poussée plus loin. Si l'on pouvait douter de l'admi-

conforme au sens général et au mouvement du passage. Quant aux témoins que renvoie Médée, faut-il entendre les dieux, comme le veulent le scoliaste et tous les traducteurs, et n'est-ce pas plutôt, comme je le pense, le chœur, qu'elle éloigne, par cette parole, du lieu du sacrifice, au moment où elle va rentrer dans le palais pour l'accomplir, et où elle est tout à coup ramenée sur la scène par un retour de compassion ?

1. V. 1059 sqq. Cela se refroidit beaucoup dans cette rude imitation citée par Nonius (v. *Cette*), sans doute d'après la *Médée* d'Ennius :

. . . . . Salvete optuma corpora,
Cette manus vestras, measque accipite.

2. V. 1011-1070. Avec la maxime par laquelle se termine ce beau monologue, saint Clément d'Alexandrie (*Strom.*, II ; Cf. Plutarch., *de Virt. mor.*, VI ; Lucian., *Apol.* X) en a cité une toute semblable placée, par le même poëte, dans la bouche de Laïus, ravisseur de Chrysippe, fils de Pélops, et qui condamne lui-même l'acte criminel auquel l'a poussé la passion (voyez, sur le sujet de la tragédie de *Chrysippe*, t. I, p. 48, 87). Cette citation se complète chez d'autres auteurs (Plutarch., *de Virt. mor.*, VI ; *de Aud. poet.*, XII ; Stob., tit. V. 6. *Apostol.*, II, 4) par celle d'un passage tout semblable, et qu'on n'a pas rapporté (Valckenaer, *Diatr. in Eurip. fragm.*, c. III ; cf. Fr. G. Wagner, *Euripid.*

ration qu'excita parmi eux cette incomparable peinture, on en trouverait une preuve dans leur émulation à la reproduire sur la toile et sur le marbre. L'auteur des Tristes [1], celui de l'Ætna [2], Lucien [3], Callistrate [4] nous parlent de tableaux et de statues où l'on voyait Médée prête à immoler ses enfants, qui souriaient sous son poignard [5]. D'ingénieuses épigrammes, recueillies en grand nombre par l'Anthologie grecque [6], ont loué dans ces diverses productions, et surtout dans celle du célèbre

fragm., éd. Firmin Didot, 1846, p. 823; A. Nauck, *Trag. græc fragm.*, 1856, p. 499), sans autorités (Alcinoüs, *Isag. in Plat. dogm.*, 24), à la même situation et au rôle du même personnage. De là les deux premiers fragments du *Chrysippe*, qu'on peut traduire ainsi : « Je n'ignore rien de ce que tu me représentes, mais, malgré cette connaissance, la passion est en moi la plus forte. » — « Les dieux, hélas! ont voulu que l'homme connût le bien et ne le pût pratiquer. » Même pensée dans l'*Hippolyte*, v. 381, et ailleurs sans doute. Ce n'est pas sans de nombreux précédents qu'Ovide (*Metam.*, VII, 20 sq.) a fait dire lui-même à Médée :

. . . . . Video meliora proboque,
Deteriora sequor....

1. Rappelant ainsi les deux chefs-d'œuvre du pinceau du Timomaque, son Ajax, sa Médée, souvent contemplés par lui dans le temple où les avait placés César :

Utque sedet vultu fassus Telamonius iram,
Inque oculis facinus barbara mater habet,
Sic, etc.
Trist., II, 525.

2. Quin etiam Graiæ fixos tenuere tabellæ
Signave; nunc Paphiæ rorantes arte capilli,
Sub truce nunc parvi ludentes Colchide nati,
Nunc, etc.
Ætna, 588.

3. *De Œco*, XXXI.
4. *Imagin.*, XIII.
5. Winckelman, *Hist. de l'Art*, IV, 3 : Bœttiger, *de Medea Euripidea cum priscæ artis operibus comparata*, Weimar, 1802-1803; *Opuscul.*, Dresde, 1837, p. 373. sqq.; Guigniaut. *Religions de l'antiquité*, t. IV, planches et explications, nos 649-CLXXIII; 650-CLXXVI. Voyez notre t. I, p. 148 sqq.
Ovide, peut-être par souvenir de ces œuvres de l'art, fait ainsi sourire à la fureur d'Athamas l'innocence de son jeune enfant Léarque :

Deque sinu matris ridentem et parva Learchum
Brachia tendentem rapit....
Metam. IV, 515.

6. Lib. IV, tit. 9.

peintre Timomaque, la double représentation des sentiments si vivement exprimés par Euripide, et en même temps l'heureux choix du moment préféré par l'artiste comme par le poëte. Est-ce la figure de l'un, ou la scène de l'autre, que décrit Antiphile, de Byzance [1], compatriote du premier, dans des vers qu'a traduits Ausone [2], et dont voici le sens :

« Quand la main de Timomaque entreprit de retracer la terrible Médée, partagée entre sa jalousie et l'amour de ses enfants, il s'imposa la tâche difficile de marquer à la fois dans ses traits deux passions contraires, dont l'une s'emportait vers la fureur, et l'autre vers la pitié. Cette tâche, il l'a remplie tout entière. Contemplez son œuvre. Voyez comme les larmes s'y font jour à travers la colère, comme le courroux s'y mêle à la compassion. C'était assez pour le peintre, a dit un bon juge, de saisir ce moment d'hésitation. Le sang des enfants de Médée pouvait bien souiller la main de leur mère, mais non la main de Timomaque. »

On se rappelle le passage si souvent cité [3] où Horace défend à la Médée du théâtre, qu'il veut farouche et indomptable [4], d'égorger ses enfants devant le peuple. En écrivant ce précepte, peut-être faisait-il allusion au pathétique grossier de quelque poëte vulgaire; peut-être aussi, et je préférerais cette explication, avait-il présente à la pensée, soit la Médée du poëte athénien, autrefois traduite par Ennius, et récemment imitée par Ovide, soit même cette Médée du peintre de Byzance, achetée à si grands frais par Jules César, et consacrée par lui dans le temple de Vénus Génitrix [5]. Sans doute il écrivait sous l'inspiration de cet *art judicieux*, qui, chez les Grecs, dans la statuaire et la peinture, comme dans la poésie, *reculait des yeux* ce que *l'esprit* seul devait voir.

Mais n'anticipons pas sur le dénoûment dont nous sépare plus d'une scène, et arrêtons-nous, quelques mo-

1. Lib. IV, tit. 9.
2. *Epigr.* CXXIX.
3. *Ad Pison.*, 185.
4. *Ibid.* 123.
5. Plin., *Hist. nat.* VII, 39; XXXV, 9, 40. Voyez notre t. I, p. 148 sq.

ments encore, à cet admirable monologue, où se résume, dans le douloureux combat de la passion et de la nature, l'esprit de la pièce entière.

Ce combat, le sculpteur et le peintre n'avaient qu'un instant pour le rendre : le poëte, plus à l'aise, a pu le développer dans une suite de tableaux aussi attachants pour les yeux qu'ils sont touchants pour le cœur. Le génie pittoresque, je l'ai dit souvent, et les rapprochements que je viens de faire m'amènent à le répéter, le génie pittoresque régnait sur le théâtre grec et en disposait les effets. Dans chaque scène se succédaient, comme en un bas-relief, des groupes gracieux, nobles, animés. Nous le savons, non pas par ces parenthèses explicatives, qui, trop souvent chez nous, indiquent seules ce que nous appelons, assez grossièrement, la mise en scène, mais par le texte lui-même, où un artifice délicat, qui se mêle au langage de la passion, nous fait connaître l'attitude, les mouvements, la physionomie des personnages. Ils se décrivent, sans le vouloir, sans le savoir, et aujourd'hui le drame, même dépourvu de théâtre et d'acteurs, se joue dans notre imagination. Ainsi, le morceau que je viens de citer à mes lecteurs ne leur a-t-il pas montré réellement toute la pantomime qui devait l'animer, Médée arrêtant, renvoyant, rappelant ses enfants, leur ouvrant les bras, ou les repoussant de son sein; tantôt les entraînant vers le palais où elle doit les frapper, tantôt les ramenant par un mouvement subit d'horreur et de tendresse; quelquefois s'éloignant d'eux pour s'entretenir avec elle-même de ses sombres pensées, ou pour confier aux femmes qui l'entourent son involontaire faiblesse? N'a-t-on pas vu passer sur le visage de la mère toutes ces émotions tumultueuses dont elle est agitée? N'a-t-on pas assisté aux tendres caresses de ses enfants, à leurs doux regards, à leurs innocents sourires? N'a-t-on pas même remarqué l'effroi et la pitié du chœur à ce touchant et terrible spectacle? Que dirai-je enfin? Une simple lecture ne nous rend-elle pas ce que nous avons admiré, il y a quelques années, sur l'un de nos théâtres lyriques, à la

représentation d'une Médée italienne, dans le jeu d'une actrice douée d'un admirable génie tragique[1]?

Tout ce mouvement extérieur de la scène, qui se révèle presque à nos yeux, naît de la profondeur des sentiments, de la vérité d'accent et d'expression, que le poëte leur a donnée. W. Schlegel, généralement sévère pour Euripide, blâme, comme invraisemblable, le motif qui paraît déterminer Médée au meurtre de ses enfants : cette crainte qu'elle témoigne que, si elle les épargne, ses ennemis ne les fassent périr. Il n'est pas bien évident que leur vie soit aussi menacée qu'elle se le persuade, et, comme le dit le critique[2], « puisqu'elle les enlève dans les airs après les avoir tués, elle aurait pu tout aussi bien les emmener vivants. » Cela est incontestable, et le raisonnement qui la trompe est, en effet, très-peu concluant. Mais elle veut se tromper; mais elle raisonne avec la logique ordinaire aux passions; elle accepte à la hâte et sans examen le premier prétexte qui peut la pousser au crime qu'elle désire, et, dans l'emportement, dans l'égarement de son esprit, elle fait de sa pitié même l'alliée, la complice de sa fureur.

Du reste, dans toute cette scène, quelle étonnante variété! quel singulier contraste de sentiments et de langage! D'un coté une fierté indomptable, une vengeance impatiente, et, par avance, une joie cruelle et dénaturée; de l'autre, les plus douces, les plus tendres affections du cœur. Il y a surtout, dans cette femme, qui, tenant ses enfants embrassés, se repaît de leur vue, s'enivre de leur

1. Mme Pasta, dans la *Médée* de Mayer, 1823.

2 D'accord en cela avec God. Hermann qui, plus tard, en 1819 (*Adnot. ad Med. ab Elsmleio edit.: Opusc.*, t. III, p. 258), accusant avec Aristote (*Poet.* xv) la *Médée* d'un dénoûment à machine, ajoute : « .... Estque illud tanto magis vituperandum, quod nemini non potest « in mentem venire, cur Medea, quum talis currus copiam habeat, in- « terficere liberos, quam una secum currui impositos abducere, malue- « rit. » Mais, quoi qu'elle en dise elle-même, elle ne tue pas ses enfants pour autre chose que pour se venger de Jason. La critique porte donc à faux. Elle aurait plus de force contre la scène où Médée s'occupe de se ménager un asile à Athènes, chez Égée. Avec son char et sa puissance magiques, elle paraît ne pas avoir grand besoin d'un tel asile.

souffle, les couvre de ses larmes et de ses baisers, je ne sais quel délire, quelle volupté maternelle, dont rien n'a jamais approché; rien, si ce n'est peut-être cette mère d'Arthur, si naïvement peinte par Shakspeare, qui, au plus fort de sa douleur, parle si *amoureusement* des grâces de son *joli enfant*[1].

Shakspeare n'imitait pas, ne connaissait pas les Grecs; il peignait, dans l'humanité, toute autre chose et d'une tout autre manière; et cependant, cette liberté de pinceau que permettaient les mœurs de son temps, et qu'ont depuis enchaînée les convenances sociales, lui fit souvent rencontrer de ces traits de nature qui nous ravissent dans l'antique tragédie. Cherchant parmi les productions du théâtre moderne quelque chose que je pusse opposer à ce monologue de Médée, ce n'est pas sans surprise que j'en ai trouvé chez Shakspeare, avec d'autres personnages, d'autres passions, l'exacte ressemblance. Lorsque Othello[2] pénètre la nuit dans la chambre et près du lit où repose Desdemona, possédé, comme l'héroïne d'Euripide, de sentiments qui se combattent et se repoussent, il mêle aux fureurs de la jalousie, aux apprêts de la vengeance, les regrets de l'amour, les transports de la volupté. Il s'arrête à contempler ce sein, *blanc comme la neige*, que par une image sinistre il compare à l'*albâtre des tombeaux;* il respire *cette haleine embaumée*, qui, dit-il, *persuaderait presque à la justice de briser son glaive;* enfin, quel rapport frappant! il couvre aussi de ses derniers baisers cette innocente victime de sa rage insensée, qui, tout à l'heure, va périr étouffée entre ses bras. Seulement à côté de cette conformité du génie se montre la différence de l'art. L'horrible catastrophe qu'étale complaisamment aux regards la Melpomène anglaise, leur est épargnée par la muse grecque. Comme le disait le poëte que je citais tout à l'heure, contente de faire pressentir le meurtre, elle n'en veut pas souiller sa main.

1. *Le Roi Jean.*, acte III, sc. 4.
2. Acte V, sc. 2.

Une partie du dénoûment est exposée dans un récit qui peint des plus vives couleurs la mort de la princesse et de son père[1]; le reste, le spectateur n'en est pas témoin, mais une habile disposition en transporte sur la scène toute l'horreur.

Médée triomphante court au parricide. Elle va immoler ses enfants, et du même coup, elle le sait bien, s'immoler elle-même. « Égorge-les et pleure, » dit-elle[2]. En vain le chœur la rappelle, la conjure et, dans ce moment de détresse, invoque le secours des dieux[3]. Au milieu de son trouble, de ses cris, de ses efforts impuissants, et qui, di-

1. V. 1112 sq. Rapprochez les v. 1186 sq., où il est dit de la fille de Créon : « Elle tombe vaincue par la douleur, méconnaissable pour tout autre qu'un père, » du passage de Sophocle, *Électre*, v. 51 sq., qui nous a semblé (t. II. p. 315, note 4) avoir inspiré à Racine ce trait célèbre de sa *Phèdre*, acte V, sc. 6 :

> Triste objet, où des dieux triomphe la colère,
> Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

2. V. 1240.

3. Ennius, selon Probus (ad Virg. *Buc.* VI, 31), a ainsi rendu les vers 1242-1245 du texte grec :

> Jupiter, tuque adeo summe sol,
> Qui res omnes inspicis,
> Quique tuo lumine
> Mare, terram, ac cœlum
> Contines, inspice hoc facinus;
> Priusquam fiat, prohibe scelus.

« Jupiter, et toi, soleil, à qui rien n'échappe, dont la lumière embrasse et la mer, et la terre, et le ciel, vois ce forfait et, avant qu'il s'accomplisse, préviens-le. »

Jupiter librement substitué, par l'imitateur, à la terre, ὦ γᾶ τε, est-il pris pour Jupiter, ou, comme paraît l'entendre Probus, identifié avec le soleil? Voyez sur cette question de mythologie abstruse les notes de Planck, p. 94 et 95; ses prolegomènes, p. 49 et 50. Je me borne à remarquer que ces vers, diversement scandés d'ailleurs par les critiques (voyez, en dernier lieu, O. Ribbeck, *ibid.*, p. 40), sont au nombre de ceux qui prouvent que le chœur n'a pas manqué, comme on l'a dit, à la tragédie latine (voyez plus haut, p. 29). Planck place dans le même morceau cet autre fragment cité par Nonius (v. *Sublimare*) :

> Candentem, sol, in cœlo qui
> Sublimas facem.

Soleil, toi qui élèves dans les cieux ton brillant flambeau.»

sons-le en passant, pourraient, encore comme dans l'*Hippolyte*[1], être plus efficaces pour prévenir le meurtre, on entend de loin les cris de deux victimes qui cherchent à se dérober à leur sort.

PREMIER ENFANT.

Malheur à moi! Que faire ? Où fuir les mains de ma mère?

SECOND ENFANT.

Je ne sais, bien-aimé frère ! Nous sommes perdus.

LE CHŒUR.

Entendez-vous, entendez-vous les cris des enfants? O malheureuse femme ! Entrerai-je ? Oui, je veux soustraire ces enfants à la mort.

LES ENFANTS.

Au nom des dieux, secourez-nous ! Le temps presse ; déjà le fer est sur nos têtes[2].

En vain le chœur se précipite ; le crime détestable est déjà consommé. Jason, qui accourt pour sauver ses enfants, n'arrive que pour apprendre leur mort, et contempler leurs corps sanglants étendus sur le char magique[3] qui enlève Médée dans les airs.

Aristote a dit[4], fort sensément, que le dénoûment du drame doit venir de l'action elle-même et ne pas s'opérer par machine. Mais il a ajouté : comme dans *Médée*, choisissant assez mal son exemple, s'il a entendu parler de la pièce d'Euripide, telle du moins qu'elle nous est parvenue[5]. Le dénoûment de cette tragédie, c'est la vengeance de Médée ; son évasion n'en est que l'accessoire, et ce que le spectateur sait d'elle suffit pour en faire accepter la forme merveilleuse. Il est possible toutefois qu'une préparation plus particulière, plus explicite, eût

1. Voyez plus haut, p. 56.
2. V. 1262-1269.
3. V. 1312 sq.
4. *Poet.* XV, 2.
5. On verra, vers la fin du prochain chapitre, à quel dénoûment, différent de celui que nous avons, Bœttiger a imaginé d'appliquer, pour la rendre plus juste, la censure d'Aristote.

été utile. Ainsi ont pensé et Sénèque et Corneille, qui tous deux, Corneille lui-même le remarque[1], ont fait d'avance annoncer par Médée de quel moyen extraordinaire elle dispose pour échapper à ses ennemis[2].

1. *Troisième discours*, sur les trois unités.

2. Je vous suivrai demain par un chemin nouveau,

dit à Égée (acte IV, sc. 6) la Médée de Corneille. Celle de Sénèque disait à sa nourrice :

Perge tu mecum comes.
Tuum quoque ipsa corpus hinc mecum aveham.
V. 972.

Une telle annonce s'accorde peu avec ce que M. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 346, oppose à une critique de God. Hermann, rapportée plus haut, p. 143, note 2. Selon lui, c'est au moment même de son danger que le char volant, sur lequel s'échappe Médée, lui est donné par le soleil, son aïeul. Elle ne pouvait compter d'avance sur ce moyen de sauver ses enfants et de se sauver elle-même. Du reste, sur le dénoûment de la *Médée* et la critique d'Aristote, voyez, avec ce chapitre de M. Hartung, ce qu'en a écrit depuis, en 1846, M. E. Roux, dans sa dissertation déjà citée, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, p. 119, 179.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Continuation du même sujet.

La Médée d'Euripide, dont j'ai essayé, dans un précédent chapitre, de retracer l'ordonnance et d'analyser les beautés, se termine par des vers plus d'une fois répétés, avec de légers changements, dans les tragédies du même poëte, notamment à la fin de l'*Alceste*, de l'*Andromaque*, de l'*Hélène*, des *Bacchantes*.

Lorsque Jason a pris le ciel à témoin de son malheur et de la barbarie de Médée, le chœur, témoin de cette tragique histoire, conclut par la sentence suivante :

« Jupiter, du haut de l'Olympe, est le dispensateur des diverses destinées. Elles s'accomplissent, contre l'attente des mortels, par la volonté des dieux. Ce qu'on espère n'arrive point ; ce dont on désespère trouve tout à coup une voie imprévue[1]. Ainsi se sont offerts à nos yeux les événements de ce jour[2]. »

Si l'empire de la fatalité est ici rappelé, on peut dire que ce n'est que pour mémoire ; car, dans tout le reste de l'ouvrage, il n'en est pas question. C'est une puissance déchue, qui conserve encore sur le drame une souveraineté honoraire, et que, par un reste de respect, par une sorte de ménagement politique, on appelle à sanctionner,

1. L'expression grecque πόρον εὗρε θεός a quelque ressemblance avec le *fata viam invenient* de Virgile (*Æn.* III, 395).
2. V. 1046-1410. On a rapproché cette sentence de celle qu'Aristote (*Rhet.* II, 24) attribue à Agathon, et qu'a commentée Bayle, dans son article sur ce poëte : « On pourrait peut-être dire avec vraisemblance, que bien des choses arrivent aux mortels, qui ne sont point vraisemblables. »

de sa vieille autorité, les arrêts d'une puissance nouvelle. Qui donc lui a succédé ? je l'avais annoncé : c'est la passion, que nous avons vue, pour la première fois, régner sans partage sur le théâtre grec, et, par ce changement de dynastie, préparer l'avénement de la tragédie moderne.

Une pièce qui, comme celle-ci, dégagée, dans son action, de toute influence fatale, réduite, pour l'emploi du merveilleux, à ce que la tradition rendait absolument indispensable, n'a d'autres ressorts que le jeu des sentiments naturels, presque d'autre scène que le cœur humain lui-même, une telle pièce est déjà moderne par son esprit, quelles que soient d'ailleurs les différences de ton et de manière qui la conservent antique.

Ces différences sont frappantes, et la revue des diverses *Médées* composées depuis Euripide ferait ressortir dans la sienne, par un contraste complet, une simplicité qui semble borner à dessein la matière, sûre d'en tirer, par le travail, des trésors d'expression dramatique ; une vérité qui, sans jamais rien outrer, atteint aux dernières limites de l'émotion. On verrait, au contraire, dans les épreuves successives où l'on a prétendu reproduire ou remplacer cette belle œuvre, le sujet s'appauvrir et se fausser, par l'étalage d'un luxe indigent, par la recherche d'un effet forcé.

Ces défauts n'étaient sans doute pas ceux de la *Médée* composée par Néophron de Sicyone, sous le règne d'Alexandre, si toutefois il appartient à cette époque, et qu'il ne faille pas, comme plusieurs l'ont pensé[1], en faire un prédécesseur d'Euripide. Ce poëte, assez semblable aux ouvriers de la statuaire qui répétaient, en les renouvelant par quelque détail, les chefs-d'œuvre des grands maîtres, s'était, ce semble, réduit à faire de la tragédie d'Euripide

1. Voyez t. I, p. 104 sq. J'ai compté parmi eux M. J. A. Hartung, l'auteur de l'*Euripides restitutus*, d'après un passage du premier volume de son livre, p. 345. Mais dans le second, p. 514, 575, il est revenu à l'autre opinion, se fondant sur une manière différente de lire le passage controversé de l'argument de la *Médée*.

une sorte d'imitation libre, de copie abrégée. Il y avait changé certaines choses sans grande importance. Chez lui, Égée ne survenait pas fortuitement, il venait trouver Médée pour se faire expliquer par elle l'oracle qui lui avait été rendu[1] ; chez lui encore, Médée menaçait Jason d'un genre de mort moins étrange[2]. Mais ce qui, plus que ces petits amendements, caractérisait son ouvrage, c'était qu'il n'offrait guère qu'un maigre extrait du modèle, comme l'atteste un fragment assez considérable, conservé par Stobée, que je vais faire connaître.

On se rappelle la scène dans laquelle Médée est représentée incertaine et flottante entre sa jalousie qui la pousse au meurtre de ses enfants et sa tendresse maternelle qui la retient. Voici l'extrait, car c'est le mot, que Néophron donna de ce morceau, dans un temps, où sans doute, comme dans le nôtre, une curiosité impatiente accusait de longueur ces développements de passion, qui, au plus bel âge de l'art, avaient été son principal intérêt, et presque son but unique.

« .... Que vas-tu faire, ô mon âme ? Arrête et réfléchis, avant que, par une triste erreur, les objets de ton amour deviennent ceux de ta haine. Où t'emportent tes transports, misérable ? Réprime cette fureur que détestent les dieux.,. Eh! pourquoi donc ces larmes, lorsque je vois ma vie condamnée à la solitude, à l'abandon, et par qui ? Me laisserai-je ainsi attendrir, après ce que j'ai souffert ? Non, mon courage, non, tu ne te trahiras pas toi-même dans cet excès d'infortune. C'en est fait, hélas ! ô mes enfants, fuyez loin de mes yeux. Une rage sanguinaire entre dans mon cœur. O ma main, ô ma main, pour quelle œuvre t'armes-tu ? O malheureuse, ô coup funeste ! je vais donc détruire en un instant ce qui m'a coûté tant de soins et de peines ! »

Vous reconnaissez dans ce court monologue les princi-

1. Schol. *Med.* Euripid., v. 664.
2. Id., *ibid.*, v. 1384. Il a semblé à Bœttiger, dans sa dissertation, citée plus haut, p. 140, *De Medea Euripidea*, etc., *Opusc.*. p. 372, que ces différences, par cela même qu'elles sont à l'avantage de Néophron, autorisent à voir en lui un imitateur qui a voulu en certains points corriger son modèle. Je ne comprends pas bien comment M. Kayser, *ibid.*, p. 304 sqq., a tiré une conclusion contraire.

pales idées de la scène d'Euripide, quelques-unes même de ses expressions. Mais combien elles ont perdu à être ainsi resserrées! Quels brusques et arbitraires passages d'un sentiment à un autre ! Où est la progression savante, l'abandon passionné, qui rendaient si vraisemblables et si naturelles ces étranges vicissitudes de fureur et de tendresse, ce flux et ce reflux des transports les plus contraires, cette tourmente de l'âme, où s'abîmait la liberté morale ? Il faut à une telle situation une vaste et libre carrière. Elle est trop à la gêne dans cet étroit manége, où la force de tourner sur la même trace l'art timide des arrangeurs.

Nous retrouvons chez Néophron une figure empruntée d'Euripide, et familière d'ailleurs aux tragiques grecs. Médée s'adresse à sa main, et même à son âme, par une sorte d'apostrophe dont la passion peut seule justifier la hardiesse, et dont Voltaire a quelquefois blâmé dans Corneille l'abus déclamatoire. Ici, c'est un mouvement plein de naturel et de vérité, qui, dans le discours de Médée, personnifie cette puissance dont elle se sent possédée, et qui, malgré elle, tourne ses résolutions vers le crime.

Avant Euripide, le sujet de la *Médée* n'avait été traité, à ce qu'il semble, ni par Eschyle, qui, dans ses *Nourrices de Bacchus*, soit tragédie, soit drame satyrique[1], avait cependant introduit ou du moins rappelé la magicienne et ses charmes[2] ; ni par Sophocle, bien que le catalogue des pièces de ce poëte en présente un certain nombre où étaient mises en scène plusieurs de ses aventures : le secours prêté par elle à Jason pour l'enlèvement de la toison d'or, pour le meurtre d'Absyrte, dans *les femmes de Colchide*[3] ; sa fuite avec son ravisseur dans *les Scythes*[4] ; probablement la cruelle vengeance qu'elle tira de Pélias

1. Voyez A. Nauck, *ibid.*, p. 13.
2. Argum. *Med.*
3. Schol. Apoll. Rhod., III, 1040, 1372 ; IV, 228 et autres. Voyez notre t. I, p. 299.
4. Id., IV, 233, 284 et autres.

dans la pièce intitulée du nom de ce roi; enfin, ses enchantements dans une pièce de titre intraduisible, qui n'en indique point le sujet particulier, Ῥιζοτόμοι[1], *les coupeuses de racines*, qu'on a cru être la même que le *Pélias*[2].

Aux *Femmes de Colchide*, où la passion de l'amour jouait un rôle important, on a rapporté, par conjecture, le passage suivant, placé d'après quelques témoignages[3], sans titre de pièce, parmi les fragments de Sophocle, et qui pourrait bien être d'Euripide[4].

« O mes enfants, Cypris, ce n'est pas seulement Cypris ; bien d'autres noms lui conviennent. C'est Pluton, c'est la force suprême, indestructible ; c'est la rage insensée ; c'est le désir sans mélange et sans mesure ; c'est la douleur et la plainte. Tout est en elle, soins, paix, mouvements tumultueux, violence. Elle se glisse dans le sein de quiconque a une âme. Qui ne devient la proie, la pâture d'une telle déesse? Elle atteint la race nageante des poissons ; elle habite sur la terre, avec les quadrupèdes ; son aile s'agite parmi les oiseaux ; elle est partout chez les animaux, chez les mortels, et, là-haut, chez les dieux. Quel est le dieu qui entrerait en lutte avec elle et qu'elle ne terrasserait point ? S'il m'est permis, et pourquoi non ? de dire la vérité, elle règne sur le cœur même de Jupiter. Sans s'armer de la lance, sans le secours du fer, elle abat, elle détruit les conseils et des hommes et des dieux. »

Si, comme on l'a pensé[5], la Médée d'Attius, dont les fragments n'offrent que peu de rapports et même n'offrent souvent aucun rapport avec la *Médée* d'Euripide, avait été imitée des *Scythes* de Sophocle, ses principaux fragments, conservés par Cicéron[6], nous rendraient de la pièce grecque, dont il reste si peu de chose, un morceau d'une grande originalité. On y trouve très-curieusement exprimé, comme

1. Schol. Apoll. Rhod., III, 1214 ; Macrob., *Saturn.* V. 19.
2. Sur ces diverses tragédies, voyez, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.* éd. F. Didot, 1842, p. 321 sqq.; A. Nauck, *ibid.*, p. 162, 189, 197, 200
3 Stob. LXIII, 6; Plutarch. *Amator.* XIII.
4. A. Nauck, *ibid.*, p, 263 sq.
5. O. Ribbeck, *ibid.*, p. 158, 3 7.
6. *De nat. deor*, II, 35; Priscian. *de Metris Ter.* Cf. O. Ribbeck, *ibid.*

dans quelques vers d'Apollonius de Rhodes[1], l'étonnement d'un berger, qui ne sait encore ce que c'est qu'un vaisseau, lorsqu'il voit s'approcher du rivage celui des Argonautes :

« C'est une masse énorme, qui, glissant sur les eaux, arrive de la haute mer avec un mouvement impétueux, un grand bruit, un souffle violent. Sur son passage, elle repousse les flots, elle soulève leurs tourbillons, et, tandis qu'elle avance et se précipite, l'onde recule et rejaillit. On croirait voir un nuage rouler sur les flots qui l'arrêtent, un rocher bondir dans les airs, poussé par les vents et par la tempête, une montagne humide se former du concours des vagues furieuses. Ou bien encore on dirait que c'est la mer qui bouleverse son lit, que c'est Triton, qui, ruinant avec son trident ses grottes souterraines, lance les blocs qu'il arrache et déracine du fond de l'abîme vers sa surface et vers les cieux. »

La citation s'interrompt malheureusement, et de trop courts extraits expliquent, par intervalles, comment, l'objet merveilleux avançant toujours, le berger distingue enfin les navigateurs eux-mêmes dont il compare les mouvements à ceux des dauphins bondissants, et dont les chants lui rappellent ceux de Sylvain dans les bois.

Tanta moles labitur
Fremebunda ex alto, ingenti sonitu et spiritu ;
Præ se undas volvit ; vortices vi suscitat ;
Ruit prolapsa ; pelagus respargit, reflat ;
Ita dum interruptum credas nimbum volvier,
Dum quod sublime ventis expulsum rapi
Saxum, aut procellis, vel globosos turbines
Existere ictos undis concursantibus :
Nisi quas terrestris pontus strages conciet,
Aut forte Triton fuscina evertens specus
Subter radices penitus undanti in freto
Molem ex profundo saxeam ad cœlum erigit.

Sic aut inciti atque alacres rostris perfremunt
Delphini.

Silvani melo
Consimilem ad auris cantum et auditum refert.

1 *Argonaut.* IV, 315 sqq.

Entre la *Médée* d'Euripide et la *Médée* de Néophron se placent, dans l'ordre des dates, peut-être celle d'Hérillus[1], mais certainement celles de Mélanthius[2] ou de Morsimus[3], de Dicéogène[4], de Diogène Œnomaüs[5], d'Antiphon[6], de Carcinus[7] enfin, la seule dont on sache quelque chose. Dans cette dernière pièce, Médée, accusée d'avoir tué ses enfants qu'elle avait seulement fait partir en secret, se défendait par un argument qu'a rapporté Aristote. Pour les poëtes de cet âge, si souvent allégués par l'auteur de la Rhétorique, les fables les plus tragiques, et parmi elles celle de Médée, semblent avoir presque toujours abouti à des débats judiciaires, à des controverses oratoires.

Avec ces *Médées* tragiques, il ne faut point confondre, ainsi qu'on l'a fait quelquefois, les non moins nombreuses *Médées* de la comédie, dans lesquelles la terrible aventure de la femme de Jason, et probablement les pièces com-

1. Diog. Laert., l. VII, c. XI, § 166.
2. Aristoph., *Pac.*, 1013, schol.
3. Selon A. Nauck, *ibid.*, p. 652. Sur Mélanthius et Morsimus voyez notre t. I, p. 68.
4. Schol. *Med.* Euripid., v. 167. Voyez sur ce poëte notre t. I, p. 104.
5. Suid. Eudoc. Voyez sur ce poëte notre t. I, p. 75.
6. J. Poll. VII, 57, d'après la correction de Ruhnken ; d'autres (Bekker, *Anecd. græc.*, t. I. p. 90, 5 : *Anti-atticista*) donnent à cette pièce le titre équivalent de *Jason*. Mais ni M. Meineke, *Histor. crit. com. græc.*, p. 316, ni M. Kayser, *ibid.*, p. 202 sq., traitant l'un d'Antiphane, l'autre d'Antiphon, ne croient à une *Médée* ou à un *Jason* de ce dernier.

Voyez notre t. I, p. 84 sqq., sur ce collaborateur de Denys, et sur Denys lui-même, soupçonné par Elmsley d'être aussi auteur d'une *Médée*. Un manuscrit de Stobée, auquel renvoie Brunck (*ad Med.*, p. 400), donnant (*Serm.* LXXVIII) des vers attribués par d'autres manuscrits du même recueil à la *Médée* d'Euripide, où ils ne se trouvent point, comme étant d'un certain Biotus, parfaitement inconnu, Elmsley, au lieu de Βιοτου, a proposé de lire cette formule abrégée du nom de Denys le Tyran, dont les tragédies sont quelquefois citées par Stobée, Διο τυ. Cette conjecture n'est point admise par M. F. G. Wagner, qui la combat en deux endroits, au sujet de l'*Egée* d'Euripide, *Eurip. fragm.*, p. 624, et de Denys, *ibid.*, p. 111, *Poet. trag. græc. fragm.* A. Nauck, *ibid.*, admet Biotus, avec sa *Médée*, au nombre des tragiques grecs dont il recueille les fragments.
7. Aristot., *Rhet.* II, 23. Voyez sur ce poëte notre t. I, p. 99 sq.

posées sur ce sujet, avaient été parodiées, notamment par Strattis, Cantharus, Antiphane, Eubulus[1].

Je ne pense pas qu'aucune des tragédies de *Médée* qui viennent d'être rappelées, à supposer qu'elles aient toutes reproduit précisément le sujet traité dans la *Médée* d'Euripide, aient jamais prévalu sur cette belle œuvre. C'est la *Médée* d'Euripide que traduisit ou imita, chez les Romains, Ennius, ce disciple un peu rude du génie grec[2]. C'est elle que, dit-on[3], Cicéron lisait dans sa litière au moment où il fut rencontré par ses meurtriers. C'est elle encore dont, suivant Plutarque et Appien[4], la nuit de la défaite de Philippes, quelques instants avant de se tuer, Brutus cita ce vers :

« O Jupiter, qu'il ne se dérobe point à tes regards, l'auteur de nos infortunes[5] ! »

Honneur à l'œuvre dont s'occupait la pensée de tels hommes, en de telles conjonctures, et dans laquelle ils cherchaient une distraction à leurs maux, une expression pour leur désespoir !

Continuant de suivre, à travers l'antiquité, les traces de cette belle tragédie, je crois les retrouver dans des vers où Virgile célèbre ce cruel amour dont une mère apprit à souiller sa main du sang de ses fils[6]. Je m'imagine qu'Horace, qui, dans son Art poétique, ainsi qu'on n'en peut guère douter, l'avait deux fois choisie pour exemple[7], la désignait encore dans une de ses odes qui représente l'épouse de Jason, fuyant, après sa vengeance,

1. Voyez Bœckh, *Græc. trag. princip.*, c. XIII ; Meineke, *ibid.*, t. I, p. 232, 241, 315, 365. Ces deux critiques sont d'accord pour restituer au comique Antiphane la *Médée* donnée par Ruhnken au tragique Antiphon. Voyez page précédente, note 6.
2. Voyez dans les notes du chapitre précédent, *passim*, les fragments principaux de sa *Médée*.
3. Ptolem. Hephæst., lib. V, *Var hist.*, ap. Phot.
4. Plutarch, *Vit. Brut.*, LIX ; Appian., *Bell. civ*, IV, 130. Voyez notre t. I, p. 140.
5. V. 332.
6. *Buc.*, VIII, 47.
7. *Ad Pison.*, 124, 185.

sur un serpent ailé[1]. Il serait possible cependant que l'allusion ne remontât pas si haut, et qu'elle dût s'arrêter à Mécène, à qui l'ode est adressée, et qui, poëte lui-même aussi bien que patron du poëte, avait, à ce que l'on croit[2], composé une Médée.

Nous sommes plus sûrs de l'existence d'une autre Médée dont Ovide était l'auteur et qu'on ne confond plus avec le centon tragique composé, sous ce titre, aux dépens de Virgile, par un certain Hosidius Geta, d'époque inconnue, dont a parlé Tertullien[3]. La Médée d'Ovide, ouvrage de sa première jeunesse, bientôt emportée vers des genres moins sérieux[4], parut avec éclat, et se maintint longtemps sur les théâtres de Rome; nous le savons par le poëte lui-même, qui, du fond de son exil, apprenait avec plaisir ces succès en quelque sorte posthumes, comptant sur eux pour entretenir la pitié du peuple romain et fléchir la colère de l'empereur[5]. Cette tragédie a été vantée par Tacite[6], par Quintilien[7], qui nous en a conservé[8] ce beau vers :

Servare potui, perdere an possim, rogas ?

« Je t'ai pu sauver, et tu demandes si je pourrais te perdre! »

Ce vers n'a point de correspondant dans la pièce d'Euripide, et il a fait douter que celle d'Ovide en fût une

1. *Epod.* III, 13 sq.
2. Barnès et autres, je ne sais, du reste, d'après quelles autorités.
3. *De Præscript. hæret.*, c. XXXIX. Voyez, au sujet de ce centon, surtout l'*Anthologie* latine de Burmann, et les *Poetæ latini minores* de Wernsdorf, t. VII, p. 441 sqq. de l'édition donnée par M. Lemaire dans sa *Bibliotheca classica latina*.
4. *Amor.* II, XVIII, 13-18 ; III, 1, 1 sqq.
5. *Trist.* II, 521 sq. 553; V, VII, 25 sqq.
6. *Dial. de orat.*, XII.
7. *Institut. orat.* X, 1.
8. *Ibid.*, VIII, 5. A ce fragment il en faut ajouter un autre qu'on rencontre chez Sénèque le père (*Suasor.*, 3) :

Feror huc, illuc, ut plena deo.

imitation exacte. Il me paraît toutefois que le même poëte qui a emprunté du tragique grec les plaintes touchantes d'Hécube et de Polyxène, a dû aussi reproduire quelque chose, sinon de la naïveté, au moins du pathétique de sa *Médée*.

Ce qui me le persuaderait, c'est une imitation éloignée d'un de ses plus beaux passages, que je rencontre dans les Métamorphoses[1]. Les merveilles de l'expédition des Argonautes ne pouvaient manquer d'y trouver place, et, en même temps, l'amour de Médée pour Jason. Ovide nous la montre en Colchide, partagée entre le désir de sauver son amant, et la honte de trahir, pour un étranger, sa patrie et son père, absolument comme Euripide nous la fait voir à Corinthe, hésitant entre sa jalouse rage qui la sollicite au meurtre de ses enfants, et sa tendresse maternelle qui la retient. C'est, dans un autre sujet, avec plus de raffinement et de recherche, les mêmes alternatives de sentiments et de résolutions, le même mouvement de pensées et de langage, un monologue tout semblable. Si le poëte latin n'a pas imité le poëte grec, on peut du moins assurer qu'il s'en est souvenu.

Du reste, en amenant, à son tour, l'enchanteresse Médée sur cette scène changeante des légendes mythologiques, le poëte devait s'attacher à frapper l'esprit par le merveilleux des aventures, plutôt qu'à émouvoir le cœur par la peinture de la passion, et c'est ce qu'il a fait avec cette facile et ingénieuse imagination qui charme dans ses récits, mais aussi avec cette abondance peu ré-

1. VII, 11 sqq. Il s'en trouve aussi quelques-unes, mêlées à de plus nombreux souvenirs d'Apollonius de Rhodes et peut-être de son traducteur latin Varron d'Atax, dans l'*Epître* (*Heroid.* epist. XII) trop curieusement élégante, trop spirituelle, qu'il a fait adresser à Jason par Médée au désespoir. Ovide, on le voit, s'est bien souvent et sous bien des formes occupé de la fable de Médée. Il est assurément au premier rang de ceux dont il a dit dans son *Art d'Aimer*, I, 335 :

Cui non defleta est Ephyreæ flamma Creusæ,
Et nece natorum sanguinolenta parens?

glée, cette subtilité prétentieuse, qui trop souvent les déparent.

Ces détails sur un ouvrage étranger à l'art dramatique ne sont cependant point une digression. Ils me conduisent directement, par une sorte de filiation généalogique, à la Médée de Sénèque, rejeton dégénéré de la Médée d'Ovide. Sénèque, ou l'auteur des tragédies qu'on a parées de son nom, a, comme l'auteur des Métamorphoses, et, bien évidemment, à son exemple, placé le principal intérêt du personnage de Médée dans son pouvoir magique, dans le spectacle ou du moins dans la description de ses enchantements. A la même époque, le chantre de la Pharsale introduisait dans son épopée[1] les magiciennes de la Thessalie, et se complaisait aussi à décrire les atroces pratiques de leur art. Les deux poëtes, on peut le croire, dans le choix de ces peintures, ne suivaient pas seulement l'inclination ou le caprice de leur imagination, mais le mouvement général des esprits, qui, selon la remarque d'un ingénieux et éloquent écrivain de notre temps[2], au milieu de la ruine du polythéisme, passaient alors, par une crédulité nouvelle, des croyances mythologiques aux superstitions de la sorcellerie. On aurait quelque droit, en remontant plus haut dans l'histoire de la poésie latine et grecque, de rapporter à la même influence, outre le morceau des Métamorphoses dont nous nous occupions tout à l'heure, bien d'autres passages du même poëte[3], et des élégiaques[4] ses contemporains; plusieurs pièces satiriques, même sous forme d'ode, d'Horace[5]; une églogue fameuse de Virgile[6], et l'idylle plus belle encore de Théocrite[7], qui, après avoir inspiré

1. Lib. X.
2. M. Villemain, *Mélanges historiques et littéraires. Du Polythéisme.*
3. *Métam*, XIV, 43; *Fast.* V, 429; *Heroid.* VI, 83 sqq.; *Amor*, I, VII 5 sqq.: *Ars amat.* II, 99 sqq.
4. Tibull., I, II 43, sqq., 55; Propert., II, XXVIII, 35; III, VI, 25; IV, V, 1 sqq.
5. *Serm*, I, VIII; *Epod.* V et XVII.
6. *Buc.* VIII.
7. *Idyll.* II.

Catulle, dans une pièce malheureusement perdue[1], en a fourni le modèle.

La décadence progressive du goût se montre d'une manière frappante dans plusieurs de ces divers morceaux. La magicienne de Théocrite et celle de Virgile veulent rappeler par la puissance de leurs philtres un amant infidèle. Le langage de la passion, ses vœux inquiets et ses doux souvenirs se mêlent sans cesse, dans leurs discours, aux apprêts du charme qu'elles composent, et que décrivent les deux poëtes en traits frappants et rapides, sans chercher le bizarre, sans prodiguer les détails, à peu près comme notre Rousseau, dans sa cantate de Circé. Ovide est déjà bien loin, non-seulement de leur éloquence passionnée, mais de leur art judicieux et discret. Il s'engage dans un dénombrement infini des ingrédiens les plus étranges et les plus rares; il passe en revue les plantes empoisonnées et les bêtes venimeuses de tous les pays, les dépouilles de tous les monstres de la fable; c'est une science du grimoire et de la pharmacie magiques qui peut plaire aux gens du métier, mais où nous autres, simples mortels, ne pouvons qu'admirer, avec regret, la singulière souplesse d'expression, prodiguée pour de telles peintures. Ce mérite se retrouve dans Lucain et dans Sénèque, mais aussi le même défaut, et poussé au dernier excès, chez l'un jusqu'au révoltant, chez l'autre jusqu'au grotesque : seulement le tableau de Lucain, malgré tout ce qu'on peut y reprendre, est d'une couleur sombre et terrible, qui saisit puissamment l'imagination, et la transporte dans un monde fantastique; celui de Sénèque, froidement érudit, horriblement descriptif, la glace et la dégoûte. On pourrait dire de la sorcellerie ce qu'on a dit de la politique, qu'il en est d'elle comme de la cuisine, qu'il ne faut pas la voir faire : cela s'applique à merveille aux préparations de la Médée latine, dont la matière et la façon sont également rebutantes. Shakspeare, qu'on traite si facilement de barbare,

1 Plin., *Hist. nat.* XXVIII, 4.

et qu'à défaut des règles et des modèles, guidait dans ses compositions un instinct de grand artiste, Shakspeare aussi a osé produire sur la scène[1] de hideuses sorcières, avec leurs formes dégradées, leur instinct malfaisant, leur ignoble langage, leurs affreux maléfices; mais ces êtres monstrueux, qu'il avait reçus de la superstition populaire, et qu'il lui restituait fidèlement, il ne les a montrés et fait entendre que par intervalles, pendant quelques instants fort courts; il a entouré leurs actes étranges, leurs discours bizarres et sans suite, d'une sorte d'obscurité qui les rend aussi effrayants qu'incompréhensibles, qui mêle à des détails repoussants et grotesques, dignes de la Canidie antique, un profond sentiment d'horreur; il n'a pas permis qu'on se familiarisât trop avec des objets qui, de mystérieux et terribles, eussent fini par paraître invraisemblables et ridicules. Tel est l'effet où, après des siècles de génie et de goût, avec des formes d'une élégance raffinée, est arrivé Sénèque. Rien, certainement, de moins merveilleux que cet arsenal, ce muséum de drogues infernales, que mélange sa Médée dans ses dégoûtantes manipulations, et dont elle expose didactiquement, en professeur qui démontre, l'origine et les propriétés; que ce concours d'animaux de toute espèce et de tout climat qu'elle convoque autour d'elle, au lieu de les aller chercher comme la Médée d'Ovide, et qui se rendent docilement à son appel, sans doute par déférence pour l'unité de lieu. Tout cet appareil, que la précision du langage laisse voir distinctement, est plus risible qu'effrayant; il salit et dégrade l'héroïne, et, contre l'intention du poëte, lui retire cette grandeur surnaturelle avec laquelle apparaissent à notre pensée son souvenir et son nom seul.

Sénèque n'a pas réussi davantage dans ses continuels efforts pour relever et ennoblir sa Médée par une audace criminelle, une impudente jactance. Cette femme qui se vante de ses anciens attentats, qui s'exhorte à les surpas-

1. *Macbeth*, acte I, sc. 1, 3; III, 5; IV, 1.

ser par des attentats nouveaux, qui, portant dans le crime comme une passion d'artiste, s'applique à en varier les formes et les effets, et semble animée par le seul intérêt de soutenir en ce genre sa réputation, de répondre à l'attente des amateurs, une telle femme n'a rien de commun avec la nature, ni, par conséquent, avec l'art; c'est une fantaisie froidement, petitement atroce, que n'agrandissent ni n'échauffent l'emphase et la turbulence des paroles.

Reportons-nous maintenant, de ces impuissantes recherches du mauvais goût, hors du simple et du vrai, à la vérité, à la simplicité d'Euripide, et admirons comment, rejetant tous ces lieux communs descriptifs et déclamatoires, qu'ont ramassés curieusement ses successeurs, élaguant cette trompeuse et stérile fécondité sous laquelle leur indiscrète culture a étouffé un heureux sujet, il en a fait sortir une production pleine de séve et de vie Il n'a pas négligé sans doute de rappeler les crimes de Médée et sa science merveilleuse; au contraire, il les a rendus présents à la pensée, pour faire pressentir tout ce qu'on peut craindre de sa fureur et attendre de sa puissance. Mais cependant ce n'a été pour lui que l'avant-scène de son drame, que le fond de son tableau, et sur le premier plan il s'est borné à montrer, par un contraste admirable, dans cette femme audacieuse qui n'a reculé devant aucun obstacle, aucun attentat, dans cette redoutable enchanteresse qui a soumis à son art les forces de la nature, la plus faible des créatures luttant avec désespoir contre la violence de ses passions.

Qu'est devenue chez Sénèque cette lutte si touchante, si terrible, d'où sort de l'humaine infirmité une si triste connaissance? Il est instructif et curieux de le rechercher. Sénèque en parle, ou, ce qui est la même chose, il en fait parler à Médée. Ses transports lui laissent assez de loisir pour comparer elle-même son âme, soulevée tour à tour par la tendresse et la fureur, à une mer battue des vents[1]. Mais, à vrai dire, cette tempête, élégamment dé-

1. V. 938.

crite, n'est qu'un choc d'antithèses et de pensées subtiles; c'est entre ces passions comme un combat d'esprit, où la victoire, et quelle victoire! semble mise au concours, et proposée au trait le plus ingénieux. Veut-on un exemple de ce genre d'argumentation ?

« De quel crime mes enfants seront-ils donc punis? De quel crime? D'être sortis de Jason; surtout, d'avoir Médée pour mère. Qu'ils meurent! ils ne sont point à moi. Qu'ils périssent! ce sont mes fils[1]. »

C'est par ce dilemme qu'elle s'affermit dans son parricide dessein, et tellement que, quelques vers plus loin, elle en vient à regretter de n'avoir pas plus d'enfants à faire périr; qu'elle envie la fécondité de Niobé; qu'elle se plaint d'avoir été *stérile pour venger son injure*, ou *expier ses forfaits*[2], car l'expression latine présente ce double sens, et ce n'est pas sans dessein.

Une pensée fort imprévue est venue tout à coup s'emparer de son esprit : elle veut satisfaire par la mort de ses fils aux mânes de son frère, autrefois égorgé de ses mains, et dont elle dispersa les membres dans la mer; son ombre menaçante lui apparaît même; mais, par une recherche vraiment caractéristique, elle se présente comme cela semblait naturel à Sénèque, sous une forme confuse, en lambeaux mal rajustés[3]; une troupe de Furies, accompagnement obligé de ces sortes de visions, assiége aussi de fantômes bizarres l'imagination de Médée. Parvenue enfin, à force d'application, au dernier terme du délire ou de la démence, elle monte sur le faîte de sa maison pour y commettre son crime à la face des dieux et des hommes. « Il ne faut pas, dit-elle, perdre dans

1. V. 930 sqq.
2. V. 954.
3. V. 961 :

. . . . . Cujus umbra dispersis venit
Incerta membris?

l'ombre ton courage : montre à tout le peuple ce que peut ton bras[1]. » Ne semble-t-il pas que Sénèque ait voulu, dans les termes mêmes aussi bien que dans l'acte, donner un démenti formel à ce précepte d'Horace que j'ai déjà cité :

« Ce n'est pas devant le peuple que Médée doit tuer ses enfants. »

Ne pueros coram populo Medea trucidet[2].

Cette poursuite désordonnée de la terreur, ou plutôt de l'horreur tragique, ne s'arrête pas à un spectacle devant lequel avait reculé la muse grecque. Sénèque, pour n'en rien perdre, le divise en deux tableaux par une invention d'une subtile atrocité. Médée vient de frapper un de ses fils : dans le court intervalle qui sépare ce premier crime de celui qui doit compléter sa vengeance, elle éprouve un mouvement subit de pitié et de regret; mais la vue de son époux, ramené, en ce moment même, à ses yeux, lui rend toute sa rage. Elle s'applaudit de l'avoir pour témoin de cet horrible sacrifice; elle repousse avec une cruelle ironie les humbles supplications du malheureux pour sauver l'enfant qui lui reste. Sa soif dénaturée d'un sang qui est aussi le sien, s'exprime par des images vraiment abominables et qu'on aurait honte de traduire[3]. En même temps, c'est pour elle un barbare plaisir que de prolonger, en retardant le coup fatal, les mortelles angoisses de son ennemi; j'ajouterais et des spectateurs, si j'étais plus sûr que cette pièce et celles du même poëte en aient jamais eu; mais je croirais volontiers qu'elles n'étaient pas plus destinées au théâtre, que ne l'étaient au barreau les déclamations des rhéteurs, et qu'il faut voir, dans ces productions d'une même époque et d'un goût pareil, seulement des exercices de l'école.

Brumoy *ne sait que dire* de ces *raffinements* affreux,

1. V. 974.
2. *Ad. Pison.* 185.
3. V. 1010.

tant ils lui paraissent *extraordinaires*. On soupçonne bien qu'ils répugnent à la délicatesse de son esprit, naturellement ami du vrai, et instruit à le reconnaître par le commerce des Grecs. Mais sa déférence pour l'antiquité, qu'il respecte jusque dans Sénèque, ne lui permet pas de laisser voir tout ce qu'il pense à ce sujet. Il s'en tire en courtisan par ce jugement équivoque : *Quelles idées! quels traits! On les admire en frémissant.* J'oserais assurer que, comme nous, il en *frémissait* très-peu, et ne les *admirait* nullement.

Je n'ai parlé que du principal personnage de la tragédie de Sénèque; les autres sont trop peu caractérisés pour qu'il faille s'y arrêter. Il ne paraissent guère avoir d'autre emploi que de donner la réplique à Médée, et, qu'on me passe le mot, de servir au poëte de compères.

Il y a toutefois une observation à faire sur le personnage de Jason. Sénèque a supposé que s'il abandonne Médée et s'attache à Créuse, ce n'est pas uniquement pour satisfaire un ingrat et cruel égoïsme, mais dans le dessein de procurer à ses enfants, ainsi qu'à lui-même, un appui contre la vengeance du fils de Pélias, dont peut seul sauver sa famille le nœud qu'il va former avec le roi de Corinthe. Cela est sans doute spirituellement imaginé, mais, qu'on y prenne garde, le motif spécieux dont Jason prétend parer son odieuse conduite, qu'il soit véritable ou non, ne la rendrait certainement pas plus désintéressée et plus noble.

Les Grecs, toujours dirigés par le sentiment du vrai, ne se donnaient point, pour ennoblir ce qui ne saurait être ennobli, la peine inutile que prend ici Sénèque, et qu'à son exemple, nos tragiques se sont trop souvent imposée. Ces caractères vils et lâches, qui ne peuvent manquer de se rencontrer au théâtre comme dans le monde, et qui sont quelquefois l'inévitable condition des plus heureux sujets, ils les acceptaient hardiment de la tradition, et osaient les conserver tels qu'ils les avaient reçus. Quant à cette dignité que nous voulons voir également répartie entre tous les personnages du drame, et que

nous attribuons aux moins dignes par des moyens forcés et factices, elle leur eût semblé un mensonge grossier et indigne de l'art. D'ailleurs, comme la nature humaine est mélangée de bien et de mal, qu'elle ne connaît point ces vertus ou ces perversités complètes, si chères à la routine des poëtes, ils trouvaient toujours moyen de relever par quelque endroit le rôle le plus sacrifié. Euripide me paraît y avoir admirablement réussi dans le dénoûment de sa *Médée*. Cet homme, dont la bassesse et la dureté, montrées à nu par le poëte, nous avaient jusqu'alors repoussés, captive tout à coup notre émotion par la sincérité et la véhémence de sa douleur. Nous méprisions l'époux, maintenant nous plaignons le père. Il nous paraît trop puni et sa victime trop vengée. Par une révolution subite, dont l'*Hippolyte* nous a offert un autre exemple, et qui établit entre ces deux compositions un rapport de plus, l'intérêt qui s'est retiré de Médée depuis son forfait, se porte désormais sur Jason.

MÉDÉE.

. . . . Appelle-moi des noms les plus odieux; j'ai rendu à ton cœur, comme je le devais, la blessure qu'il m'avait faite.

JASON.

Ah! toi-même, tu gémis comme moi; tu as ta part dans ma douleur.

MÉDÉE.

Oui, sans doute; mais elle me plaît, puisqu'elle me venge de tes mépris.

JASON.

O mes enfants, de quelle méchante mère le sort vous a fait naître!

MÉDÉE.

O mes fils, à quelle mort vous a condamnés la perfidie de votre père!

JASON.

Ma main ne les a point frappés.

MÉDÉE.

Non, mais ton injustice, ton criminel hymen.

JASON.

C'est là ce qui te les a fait égorger !

MÉDÉE.

Est-ce donc pour une femme un faible outrage ?

JASON.

Dis pour une femme méchante et sans pudeur.

MÉDÉE.

Ils ne sont plus enfin; j'ai pu déchirer ton cœur.

JASON.

Leurs mânes vivent et s'acharneront sur ta tête.

MÉDÉE.

Les dieux savent quel est le premier auteur de leurs maux.

JASON.

Ils savent si ton âme est exécrable.

MÉDÉE.

Va, je te hais. Je rejette avec dégoût tes discours.

JASON.

Et moi les tiens. Mais un seul mot, et pars.

MÉDÉE.

Que veux-tu? parle : je voudrais être loin.

JASON.

Laisse-moi ces morts chéris; que je les ensevelisse et les pleure !

MÉDÉE.

Non ! je ne puis; je veux les ensevelir de ma main.

Dans un débat si terrible, où éclate à chaque mot l'accent de la haine et de la fureur, n'est-ce pas quelque chose de singulièrement touchant que cette émulation de tendresse des deux époux pour les innocentes victimes de leur querelle? Si nous nous reportons aux idées des anciens, ne trouverons-nous pas que ce refus d'abandonner à un père, pour leur rendre les honneurs funèbres, les

corps de ses enfants, est le dernier terme où le poëte ait pu porter chez l'un la vengeance, chez l'autre l'infortune? Aussi quel triomphe barbare, quelle plainte déchirante dans ces paroles qui terminent la scène :

JASON.

Que la furie de tes enfants, que la justice vengeresse du meurtre te poursuivent !

MÉDÉE.

Quel dieu, ou quel génie, écoutera les vœux d'un parjure, d'un hôte perfide?

JASON.

Monstre abominable ! mère parricide !

MÉDÉE.

Retourne en ton palais, ensevelis ta jeune épouse.

JASON.

Oui, je cours l'ensevelir, mais, hélas ! privé de mes deux enfants.

MÉDÉE.

C'est peu de ces larmes : attends, attends la vieillesse.

JASON.

O mes enfants, mes chers enfants !

MÉDÉE.

Chers à leur mère, et non à toi.

JASON.

Et tu les as tués !

MÉDÉE.

Pour te percer le cœur.

JASON.

Oh ! que sur leurs lèvres chéries, infortuné ! je puisse une fois encore appliquer mes lèvres !

MÉDÉE.

Tu les appelles maintenant, tu les veux embrasser, toi qui les as, vivants, repoussés et proscrits !

JASON.

Donne, donne-moi leurs corps : au nom des dieux, que je puisse toucher mes tendres enfants!

MÉDÉE.

Non, jamais ; tes paroles se perdent dans l'air[1].

Comment une œuvre si vive et si naturelle a-t-elle été assez méconnue pour qu'on lui comparât, et qu'on lui préférât même la monstrueuse et froide production de Sénèque? C'est d'abord que chez cet auteur, à travers cette fausse grandeur, ce faux éclat qui séduisent la foule, brillent aussi des traits d'une véritable beauté, toutes les fois qu'avec le tour concis et énergique qui lui est propre se rencontre un sentiment vrai, comme, par exemple, dans cette exclamation de Médée :

Il aime ses enfants, je sais où le frapper[2];

comme dans cette autre[3], si célèbre par la traduction de Corneille et l'admiration de Boileau :

Dans un si grand revers, que vous reste-t-il? — Moi.

1. V. 1349-1395. A ce dialogue, tel qu'il avait été imité par Ennius, M. O. Ribbeck, *ibid.*, p. 221, 251, est tenté de rapporter cette citation de la *Rhétorique à Hérennius*, II, 25 :

Miseri sunt qui uxores ducunt. — At tu duxisti alteram.

Un beau bas-relief passé en 1808 de la collection Borghèse dans notre Musée (n° 478), et qui reproduit, ainsi qu'un assez grand nombre de morceaux du même genre, les principales situations de la pièce d'Euripide, offre, comme dénoûment de cette tragédie en pierre, Médée qui fuit sur un char traîné par des dragons, et qui semble emporter sur son épaule gauche une sorte de figure fruste et confuse que les antiquaires (voyez *Description du Musée royal des antiques du Louvre*, par M. le comte de Clarac, édit. de 1830, p. 189) ne savent comment expliquer. Ce ne pouvait être, selon moi, qu'un de ces deux corps si cruellement, si obstinément refusés par Médée aux instances désespérées de Jason.

2. V. 549.

3. V. 165. Sur les mérites de la Médée de Sénèque on peut consulter un ouvrage assez récent, dont l'auteur s'en est peut-être trop exclusivement préoccupé, les intéressantes *Études* de M. A. Widal, *sur trois tragédies de Sénèque, imitées d'Euripide*, 1854, p. 133 et suivantes.

Une autre raison de la fortune inouïe qu'a faite chez les modernes la Médée latine[1], c'est qu'à la renaissance des lettres, une admiration qui n'osait choisir entre les anciens, plaça son auteur, près des tragiques grecs, dans un rang où l'ont maintenu longtemps, soit la superstition littéraire, soit l'ignorance et la mauvaise foi.

Au seizième siècle, tandis que le laborieux et trop fécond Louis Dolce et le savant Buchanan publient de la pièce d'Euripide, le premier une imitation italienne assez faible, le second une élégante version latine, Jean de la Péruse fait représenter sur notre scène naissante une Médée, en cinq actes, en vers, avec des chœurs, traduite de Sénèque. Cette pièce est de 1553, et c'est encore la Médée de Sénèque que reproduisent sur notre théâtre en 1635 Corneille, en 1694 Longepierre.

Ce que j'ai dit du modèle me dispense de m'étendre sur les copies. On y retrouve des éléments tout semblables : dans le rôle de Médée la même forfanterie de crime, le même étalage de sortiléges; dans celui de Jason, ces froides raisons d'État dont il colore son inconstance et sa perfidie. Ajoutons-y un défaut dont les mœurs antiques avaient préservé Euripide et même Sénèque, et que les habitudes romanesques de notre théâtre devaient nécessairement introduire dans ce sujet comme dans beaucoup d'autres; je veux dire l'insipide détail des amours de Jason, peint par les deux poëtes sous les traits d'un séducteur, d'un roué des temps héroïques, et même engagé dans une sorte de rivalité avec un soupirant non moins extraordinaire, le roi d'Athènes Égée. On comprend assez, sans qu'il soit besoin d'en donner les raisons, et de l'expliquer par des exemples, combien une telle galanterie affadit une pièce que devaient animer seules la terreur et la pitié. Une autre nouveauté, qui n'est pas plus heureuse, c'est, chez Longepierre comme chez Corneille, le specta-

1. Celle de Sénèque, qui a survécu à la *Médée* d'Ennius, et que n'a point remplacée la *Médée* composée, quelques années après, selon Tacite, *Dial. de orat.*, c. III, par Curiatius Maternus.

cle, jusque-là mis en récit, du roi de Corinthe et de sa fille, dévorés sur la scène par un feu invisible, auquel le spectateur ne croit guère, et dont il aurait quelque envie de rire; c'est encore l'étrange nature des poisons de Médée qui, doués d'intelligence et de discernement, comme l'est, dit-on, le fluide magnétique, n'agissent que sur les ennemis de la magicienne, et ne peuvent nuire à d'autres; c'est le pouvoir de sa baguette, au moyen de laquelle elle rend immobile, dans la pièce de Corneille, un simple confident, pour lui faire raconter ce qu'il a vu au palais de Créon; dans la pièce de Longepierre, Jason lui-même ainsi arrêté au milieu de sa fureur contre sa parricide épouse, et placé par cet acte arbitraire de l'auteur dans la situation la plus gênante et la plus ridicule où puisse se trouver un héros de théâtre.

Malgré sa faiblesse, la Médée de Corneille est curieuse à étudier : c'est son début tragique; on y voit déjà poindre, même dans des inventions malheureuses, même au milieu d'un style incorrect et trivial, cette force de création, ce langage énergique et fier, qui devaient faire de lui, dès l'année suivante, l'année du Cid[1], le véritable fondateur de notre théâtre.

La Médée de Longepierre offre un spectacle tout différent, celui de la décadence. On y voit expirer, sous la plume d'un faible imitateur, la pureté, l'élégance et l'harmonie de Racine. Cette pièce, que le talent de quelques actrices a maintenue au théâtre, est, j'en parle par expérience, d'un ennui difficile à supporter. Elle ne laisse dans la mémoire, après la représentation, d'autre souvenir que celui de quelques passages médiocrement imités d'Euripide.

Voltaire, dans son commentaire de Corneille, a parlé, avec une juste sévérité, de ces deux tragédies et de l'ouvrage latin dont elles forment la postérité. Mais, par une singulière légèreté, il a confondu dans un même mépris, avec la Médée de Sénèque, la Médée d'Euripide, qui en

1. En 1636.

est si différente, et qu'évidemment il n'avait pas lue. Autrement n'eût-il pas été frappé d'y voir tous les défauts de goût et de vérité qu'il relevait si judicieusement, remplacés par les mérites contraires? N'y eût-il pas retrouvé avec quelque plaisir ce combat de la nature et de la passion que, par une rencontre à laquelle l'imitation n'avait aucune part, il avait peint presque des mêmes traits dans un épisode de sa Henriade[1]? Elle a, en effet, quelque chose de l'égarement de la Médée grecque, cette mère qu'il représente, dans les horreurs de la faim, immolant son fils pour s'en nourrir :

Furieuse, elle approche, avec un coutelas,
De ce fils innocent qui lui tendait les bras;
Son enfance, sa voix, sa misère et ses charmes,
A sa mère en fureur arrachent mille larmes;
Elle tourne sur lui son visage effrayé,
Plein d'amour, de regret, de rage et de pitié;
Trois fois le fer échappe à sa main défaillante;
La rage enfin l'emporte; et, d'une voix tremblante,
Détestant son hymen et sa fécondité :
« Cher et malheureux fils, que mes flancs ont porté,
Dit-elle, c'est en vain que tu reçus la vie;
Les tyrans ou la faim l'auraient bientôt ravie.
Et pourquoi vivrais-tu? pour aller dans Paris,
Errant et malheureux, pleurer sur ses débris?
Meurs, avant de sentir mes maux et ta misère;
Rends-moi le jour, le sang que t'a donné ta mère;
Que mon sein malheureux te serve de tombeau,
Et que Paris du moins voie un crime nouveau! »

Je ne me crois pas tenu à rappeler ici toutes les pièces que les crimes de Médée ont fournies, dans les deux derniers siècles, à notre tragédie, et ses enchantements à notre opéra[2]. Cet inventaire courrait le double risque

1. Ch. x.
2. Notamment *Médée*, tragédie-opéra par Th. Corneille, musique de Charpentier, en 1693; *Médée et Jason*, tragédie-opéra, avec un prologue, par l'abbé Pellegrin, musique de Salomon, en 1713. Cette dernière pièce, reprise en 1727, fut, la même année, parodiée sous le

d'être incomplet ou fatigant. Je le termine aux années 1779 et 1797, par une courte mention de la Médée de Clément et de celle d'Hoffmann. Critique judicieux, mais froid, écrivain correct, mais timide, Clément semble ne s'être proposé, dans sa Médée, comme La Motte dans son Œdipe, que d'éviter les fautes de ses devanciers; son œuvre n'a guère que le mérite, peu dramatique, de leur servir d'errata. L'œuvre d'Hoffmann, élégamment écrite, comme toutes celles du même auteur[1], et coupée d'une manière théâtrale, a offert un thème heureux à la musique de Chérubini.

Dans les théâtres étrangers, où sans doute le même sujet n'a pas dû être traité moins souvent, plusieurs Médées sont dignes d'attention[2]. J'en rappellerai d'abord deux, l'une anglaise, l'autre allemande : la première donnée en 1761 par Glover, et dont on a quelquefois tenté de transporter sur la scène lyrique le mouvement et l'appareil[3]; la seconde à laquelle on peut attribuer, avec plusieurs autres encore, le même genre de mérite, et qui a pour auteur un poëte célèbre de notre temps, Grillparzer. Ce dernier ouvrage, conçu et exécuté dans des proportions qui excèdent les limites ordinaires de la représentation, a été, en 1824, réduit pour la scène, et joué sur le théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, avec l'éclatant succès

même titre, au Théâtre-Italien, par Dominique, Lélio fils, et Romagnesi, dont les deux premiers, en 1728, quand reparut aussi la *Médée* de Longepierre, la parodièrent, à son tour, sous le titre de *la Méchante femme*

1. Voyez plus haut p. 115.

2. Le *Théâtre des Grecs* fait mention d'un drame de *Médée* en quelques scènes et en prose d'un auteur allemand, du siècle dernier, nommé Gotter, et qui se trouve traduit dans les œuvres de Berquin.

3. Un opéra de M. Framery, fait sur ce modèle, présenté au concours en 178[illegible], a obtenu une mention favorable. Sacchini devait en faire la musique, mais il n'a pas été joué. Voyez, à ce sujet, une lettre de M. Framery sur la *Médée* de Glover, insérée au *Moniteur* de 1807, n° 112; un article de M. Rolle dans la *Revue philosophique* du mois de juin 1807, à l'occasion, je crois, d'une imitation de Glover, représentée au mois d'avril de la même année sur le théâtre des Variétés étrangères; le *Théâtre des Grecs*, édit. de M. Raoul-Rochette, 1821, t. VI, p. 334-350; enfin l'article *Glover* dans la *Biographie universelle*, 1816.

obtenu quelques années auparavant, en 1819, je crois, sur le théâtre de Vienne, par la Sapho du même poëte[1].

Je ne dois remarquer dans ces deux ouvrages que ce qui les rapproche ou les éloigne de la conception d'Euripide. En général, ils me paraissent ceux où le sujet a été le plus complétement renouvelé par l'imagination des modernes. Est-ce toujours heureusement? Je vais, si je puis, mettre mes lecteurs à même d'en juger.

Glover a cherché à rendre plus digne d'excuse la conduite de Médée, et même celle de Jason. Chez lui, Jason est poussé, contre son inclination, à l'infidélité, par les motifs politiques qu'on voit chez Sénèque et les autres, mais que rendent ici plus pressants les persécutions de son père Eson, et de Créon, roi de Corinthe. Médée, de son côté, moins violente que tendre, ne se porte au crime que dans un moment de délire qui lui ravit l'usage de sa raison. Ces deux personnages ne paraissent séparés que par la méchanceté d'autrui et le cours fatal des événements; toujours prêts à se rapprocher, ils s'unissent, après l'affreux dénoûment, dans une plainte commune. « De quel sang tes mains sont-elles souillées? » demande Jason. « Du sang de tes enfants, » répond Médée. « O barbare Créon! » s'écrie avec une naïveté vraiment comique le trop tendre et trop patient époux. Cet accord conjugal est sans doute plus estimable que leurs anciennes divisions; mais je crains bien qu'il ne soit moins tragique.

On est en droit d'adresser à Grillparzer la même critique, quoique son ouvrage paraisse être d'un ordre bien supérieur.

Sa pièce est, comme je l'ai dit, un extrait d'un poëme plus considérable, intitulé la Toison d'Or, et dans lequel, à l'exemple des trilogies antiques, l'auteur a développé en trois drames tout le cercle des aventures qui se ratta-

1. Voyez l'analyse de la *Sapho* de Grillparzer dans le *Lycée français*, t. V, p. 54 et suiv.; et de sa *Médée* dans le *Globe*, t. Ier, n°s 67 et 78 des 10 et 12 février 1825, d'après le compte rendu du journal de Saint-Pétersbourg.

chent à cette antique fable. C'est d'abord l'assassinat de Phryxus, en Colchide; puis l'expédition des Argonautes; enfin l'abandon de Médée et ses vengeances. On aperçoit dans cette disposition générale une imitation érudite de l'antiquité, particulière aux Allemands, comme aussi, dans les détails, de ces vues d'histoire, de philosophie, de morale, peut-être trop soigneusement marquées, qui donnent quelquefois à leurs personnages l'apparence de symboles scientifiques. Telle est l'opposition des mœurs grecques et des mœurs barbares, de la faible femme et de la puissante enchanteresse, du respect et de l'honneur qui s'attachent à l'exercice de son art, de sa gloire en Colchide, de son abaissement à Corinthe, et d'autres contrastes encore qui n'échappaient pas à l'analyse profonde dss Grecs, mais qu'ils rendaient avec une plus grande naïveté de mouvement.

Grillparzer s'est attaché à présenter le personnage de Médée sous des traits aimables et touchants, dont la plupart sont empruntés aux Argonautiques de Valérius Flaccus et d'Apollonius de Rhodes. Il a pris soin de la justifier, par des explications ingénieuses, des crimes que lui impute la Fable. Lors même qu'elle est dédaignée et abandonnée par un ingrat époux, elle n'oppose d'abord à ses mépris que la douceur et la résignation; ce n'est qu'après avoir épuisé, pour le ramener, l'éloquence de ses larmes et de ses prières, ce n'est que poussée à bout par un traitement insultant et barbare, qu'elle se décide à la vengeance et s'abandonne aux excès consacrés par la tradition.

Comment a-t-il préparé un dénoûment si peu d'accord avec le caractère général du personnage? Par une combinaison nouvelle, d'un grand effet assurément, mais dont on pourrait contester la vérité.

« Médée, dit le critique étranger dont j'emprunte le récit, a demandé, pour grâce dernière, d'emmener ses enfants dans son exil; on lui permet de prendre celui des deux qui voudra la suivre; ils lui sont amenés par Créuse, et elle éprouve à leur vue combien est cruelle la faveur qu'on lui accorde. Tous deux sont tendrement aimés: quel que soit celui qui l'accompagne, celui qu'elle laissera lui paraîtra toujours le plus cher. Enfin le sentiment qui décida de son existence, et qui triomphe encore de tant de mortelles injures, son amour pour Jason lui fait choisir celui qui en reproduit le mieux les traits; elle l'appelle, elle ouvre ses bras pour le recevoir; mais, ô surprise! ô douleur! l'enfant s'attache à la robe de Créuse, et ne vient point. Médée se tourne vers l'autre; elle lui adresse les allocutions les plus tendres, les prières les plus touchantes, et le même silence, la même immobilité lui apprennent que tous deux sont les dignes fils de Jason. Confondue, anéantie, mais ne pouvant croire encore ce qui lui paraît impossible, elle accuse sa rivale de retenir ses enfants; Créuse s'éloigne de quelques pas, et aussitôt les enfants vont la rejoindre. A ce spectacle, la douleur et l'indignation ôtent à Médée ce qui lui restait de force; elle tombe en prononçant le nom de ses enfants... Plus tard, lorsqu'ils viennent recevoir ses adieux, elle attend de leur part quelque parole caressante, quelque signe d'affection et de regret.... Non; les ingrats ont peur d'elle, et ne témoignent que le désir de retourner plus vite auprès de Créuse. Ce vœu est leur arrêt de mort. »

Tout cela semble fort spirituellement inventé, et j'en serais même vivement ému, si je pouvais croire à cette insensibilité étrange des enfants de Médée; mais elle me paraît, je l'avoue, du moins poussée jusque-là, beaucoup moins dans la nature, que cet emportement forcené de la jalousie, qui chez Euripide est la seule cause du parricide et sa seule excuse.

Le poëte allemand et le poëte anglais ont cela de commun, qu'ils ont voulu l'un et l'autre ôter à leur Médée la responsabilité de son crime. Ils se sont arrangés pour qu'il se commît presque sans la participation de sa volonté, par une surprise passagère de sa sensibilité pervertie. Ainsi ont fait plus ou moins les poëtes qui les avaient précédés, Euripide excepté, qui, à peu près seul, a osé regarder en face ce terrible sujet, et le reproduire,

sans vains ménagements, dans sa douloureuse, son effroyable vraisemblance.

Des adoucissements du même genre pourraient encore être signalés dans un ouvrage plus voisin cependant de la conception primitive d'Euripide et de Sénèque, dans la Médée de M. Niccolini[1], qui fut, je crois, vers le commencement de ce siècle, un des essais de sa jeunesse, et où son talent dramatique se révèle en effet, plutôt par quelques beaux traits, que par le mérite de l'ensemble. La place disproportionnée qu'y occupent, aux dépens des acteurs principaux, la confidente de Médée et le confident de Jason, n'y feraient pas reconnaître un poëte de l'école tragique d'Alfieri, si d'ailleurs l'auteur ne se montrait tel, en tout le reste, par la profusion des monologues, par la marche lentement et uniformément progressive de l'action, par l'élimination bien rigoureuse du personnage de Créuse, par l'expression outrée de la violence tyrannique dans le rôle de Créon, enfin dans le rôle de Médée elle-même, par l'opposition trop peu ménagée, trop heurtée, des sentiments contraires qui se disputent son cœur. Cette Médée, malgré ses fureurs, est encore, comme les autres Médées modernes, une épouse bien plus tendre que celle du théâtre antique, et l'atrocité de sa vengeance, au dénoûment, disparaît en partie dans le trouble de ce mouvement populaire au milieu duquel elle égorge ses enfants, autant pour les soustraire aux glaives des Corinthiens que pour percer en eux le cœur de son perfide époux.

Chose étrange ? une imitation véritable de la *Médée* d'Euripide, la première de toutes, en mérite comme en date, serait encore aujourd'hui, après tant d'essais, une nouveauté. Toutefois je ne donnerais pas le conseil de l'essayer ; et il est peu probable d'ailleurs que personne

1. Voyez ses *Œuvres* plus d'une fois réimprimées, à Florence, de 1844 à 1852. Nous avons déjà renvoyé, précédemment, au *Discours sur la tragédie grecque*, aux traductions des *Sept Chefs* et de l'*Agamemnon*, à l'imitation de l'*Œdipe à Colone*, que contient, aussi bien que la *Médée*, le premier volume

en fût tenté. Telles n'ont pas été, et sans doute ne pouvaient pas être, plus que de leurs devancières, les Médées nouvelles qui se sont produites chez nous dans ces dernières années; celle de M. Hippolyte Lucas, représentée à l'Odéon, en 1855; celle de M. Ernest Legouvé, à laquelle la scène française a manqué, mais qui, rendue publique par l'impression dès 1854, portée, en 1856, par un habile traducteur, poëte très-distingué lui-même[1], par une tragédienne admirable[2], sur la scène italienne, a charmé dans plusieurs éditions rapidement enlevées, dans des représentations nombreuses, lecteurs et spectateurs, et semble, fortune nouvelle pour ce terrible sujet si difficile à nous faire accepter, avoir pris, d'une manière durable, possession du théâtre.

C'est qu'aux traditions de la tragédie antique l'auteur a mêlé avec art, et dans la juste mesure, les amendements les plus heureux de la tragédie moderne: c'est qu'animant de son inspiration propre ce composé habile, entrant avec âme dans les passions complexes de son personnage et leur prêtant un langage simple, vrai, d'un accent, d'un mouvement pathétique, il a su intéresser aux pieux, aux tendres, aux déchirants souvenirs de la fille, de l'amante, aux douleurs et aux colères de l'épouse, aux angoisses de la mère, et du tumulte de ses sentiments violentés, pour ainsi dire, par la fatalité des situations, faire sortir tout à coup, à l'improviste, sans laisser au spectateur entraîné, étonné, le loisir de se reconnaître, l'affreux dénoûment.

Ce grand rôle de Médée remplit la pièce entière; il n'y est cependant pas seul: au second plan attirent encore le regard, brillent d'un doux éclat, les grâces touchantes, le caractère aimable de la fille de Créon, de cette Créuse, négligée par Euripide, par Sénèque, et à laquelle leurs successeurs n'avaient donné jusqu'ici qu'un rôle bien insignifiant ou bien fade.

1. M. J. Montanelli.
2. Mme Ristori.

Une nouveauté, dont on doit louer M. Legouvé, c'est d'avoir tenu constamment en présence les deux rivales. De là, dès le début de l'ouvrage, des tableaux, des scènes, qui frappent et attachent. Vous voyez Créuse qui, le jour de son hymen, entre au temple de Diane, pour offrir un dernier hommage à la déesse de la virginité[1], et, dans le même moment, de la colline qui s'abaisse vers Corinthe, vous voyez descendre l'abandonnée, l'errante, l'indigente Médée, un de ses enfants dans ses bras, et traînant l'autre par la main. Cependant Créuse, sortant du temple, accueille avec bonté ces infortunés, ces suppliants, les enfants d'abord, envoyés par leur mère avant qu'elle ose elle-même se montrer.

A votre seule vue
Son âme, je le crois, doit se sentir émue;
Un jour d'hymen, quelle est la vierge de seize ans
Qui ne s'attendrit pas sur de petits enfants?....

Que votre détresse
Sans nul appui d'abord à ses yeux apparaisse :
Pour des enfants tout seuls on a plus de pitié[2]!

Bientôt[3] c'est le tour de la mère qui prie, avec dignité, en *exilée* et en *reine*, dont on pourrait dire comme le poëte latin[4] :

Servata precanti
Majestas non fracta malis.

La compassion d'une part, la confiance de l'autre, engagent les deux femmes dans un entretien où de mutuelles confidences leur découvrent, entre leurs destinées, des conformités secrètes, étranges, qui les surprennent, qui les troublent, et dont l'explication, avec ses suites terribles,

1. Voyez plus haut, p. 51.
2. Acte I, sc. 5.
3. Acte I, sc. 6.
4. Lucain, *Pharsal.* IV, 340.

ne se fera pas longtemps attendre. C'est là, si je ne m'abuse, une très-originale et très-belle introduction.

La tragédie, ainsi amenée, offre encore d'autres scènes, où sont rapprochés dramatiquement ces deux personnages. Dans une[1], auprès de Médée, tenant déjà le poignard dont elle veut frapper une rivale, accourt Créuse qui vient la protéger contre la fureur populaire. Alors, vaincue par sa générosité, la fière Médée tombe à ses pieds, et lui redemande l'époux qu'elle lui ravit, par une prière attendrissante, qui, chez la jeune fiancée de Jason, peut émouvoir la pitié, mais non prévaloir sur l'amour. Dans une troisième scène[2], où Médée doit choisir celui de ses enfants qu'il lui sera permis d'emmener, et leur renvoie à eux-mêmes ce choix impossible à l'affection maternelle, ils nous sont montrés hésitant entre Créuse, dont la douceur les a gagnés et les retient, et leur mère qui les rappelle. Ils ne sont pas longtemps sourds à sa voix gémissante ; mais il a fallu que Créuse elle-même les poussât dans ses bras, mais ils ont pleuré de quitter Créuse; les voilà déjà les enfants de celle dont leur père va être l'époux. L'infortunée le comprend, et de son désespoir naît l'affreuse pensée qui va désormais l'obséder, contre laquelle lutteront vainement et son cœur et sa main.

Cet abandon de Médée par ses propres enfants, dont M. Legouvé, après Grillparzer, a fait l'un des ressorts principaux de sa tragédie, il s'est gardé de le présenter comme trop complet et trop constant : c'est, chez lui, dans ces jeunes âmes, aux impressions mobiles, facilement lassées par le malheur et la tristesse, naturellement attirées vers la fortune prospère et souriante, l'effet d'une surprise passagère, qui permet un prompt retour aux sentiments naturels de l'affection filiale. En outre, cette révolution morale est devenue admissible par l'habileté de ses préparations. Il l'a fait prévoir de loin, il l'a fait

1 Acte II, sc. 6.
2. Acte III, sc. 5.

annoncer par Médée elle-même. Quand, dans les premières scènes[1], ses enfants l'embrassent toute pleurante, et qu'elle s'écrie, en vers pleins de charme, que tout le monde a retenus :

Ah ! chers consolateurs !
Ils comprennent qu'un dieu créa dans nos misères
Les baisers des enfants pour les larmes des mères[2] !

il lui vient alors à l'esprit que cette douce consolation pourra un jour lui manquer :

Hélas !.... ce dernier bien, leurs baisers, leur tendresse,
Je les perdrai peut-être !...

Ma douleur
Les lassera ! L'enfant a besoin de bonheur,
De joie.... il n'est pas fait pour vivre dans les larmes....

Souvent je leur fais peur même en les embrassant

Plus loin[3], c'est un ami de Médée, qui remarque douloureusement comment, parmi les caresses, les flatteuses promesses de Créuse, son souvenir s'efface par degrés de la mémoire de ses enfants :

La fleur se tourne vers le jour,
L'enfant vers le bonheur !

On s'attend à la cruelle découverte qui va bientôt achever de désespérer, d'égarer le cœur de Médée.

Les plus beaux sujets ont leurs inconvénients. C'en est un grave dans celui-ci, comme dans d'autres sujets ana-

1. Acte 1, sc. 6.

2. O diletti
Serenator delle tempeste mie !
Ingrata inver son io ... vi disse il core,
Che nel dolor largia pietoso un nume
Dei figli il bacio al lagrimar materno.
(Trad. de M. J. Montanelli.)

3. Acte III, sc. 2.

logues, que l'importance nécessaire du personnage de Jason, dont l'ingratitude, l'égoïsme, la dureté, blessent et révoltent inévitablement, quoi qu'on puisse faire d'ailleurs pour en atténuer le fâcheux effet. Personne jusqu'ici n'a mieux réussi que M. Legouvé à le rendre supportable. Plus de ces détours hypocrites qui le faisaient mépriser, sans le sauver de la haine; mais un emportement passionné qui s'avoue, avec une rude franchise, et explique, sans la justifier, la violence des actes.

L'extrême simplicité de la fable présentait encore ici, comme dans la plupart des sujets qu'il s'agit de faire passer de la scène grecque sur la nôtre, une difficulté dont M. Legouvé a su triompher. Cette fable, il l'a resserrée, dans le seul cadre qui lui convienne, en trois actes, bien distincts, artistement construits; il en a comblé les vides par l'introduction épisodique du personnage d'Orphée, l'un des compagnons de Jason dans l'expédition des Argonautes, son ami et celui de Médée, qui s'entremet avec zèle pour ramener l'un, pour consoler l'autre; qui, interprète inspiré des lois morales violées autour de lui par d'odieux attentats, semble tenir dans le drame la place du chœur antique.

J'ai pris plaisir à m'étendre sur cet ouvrage, l'emprunt le plus heureux, depuis l'Agamemnon de Lemercier[1] et la Clytemnestre de Soumet[2], que notre théâtre ait fait à la muse antique; où l'on a prétendu, c'est une grande preuve de goût, reproduire quelque chose du modèle, moins par le calque toujours un peu froid, toujours imparfait, de ce que nous appelons la couleur locale, que par l'expression plus vivante du sentiment et de la passion. Je ne l'aurais loué qu'imparfaitement, si, par une citation de quelque étendue, je ne mettais mes lecteurs à même de l'apprécier sous ce rapport. Je choisis le morceau où Médée fait l'histoire de sa passion fatale pour le chef des Argonautes. Ce sera un moyen indirect de compléter les souvenirs

1. Voyez notre tome I, p. 306 sqq.
2. Voyez notre tome II, p. 382 sqq.

rassemblés dans ces chapitres par le résumé éloquent des scènes pathétiques qu'Apollonius de Rhodes[1], Ovide[2], Valérius Flaccus[3], ont mêlées si dramatiquement à leurs récits.

Que dire? Je vivais innocente, adorée,
Heureuse! Un jour, s'avance en notre âpre contrée
Un jeune homme cherchant sous ce ciel étranger
Ce que cherche un héros, la gloire et le danger.
Il demande mon père.... il entre.... O misérable!
Dieux cruels! mal sacré! Vénus impitoyable!
A son premier regard, avant qu'il eût parlé,
Une stupeur muette au cœur me prend! Troublé,
Mon œil flotte au hasard : une âpre inquiétude
Me tourmente ... Mon cœur fléchit de lassitude....
Je souffre!... Mais il parle! .. et bientôt.... et soudain,
Un torrent de bonheur coule à flots dans mon sein!
Comme si quelque dieu m'eût jetée en délire,
Je sentais, malgré moi, ma bouche lui sourire,
Et les yeux ardemment attachés à ses traits,
J'écoutais! j'aspirais! je regardais!... j'aimais!...

. . . . . Dès lors, je n'eus qu'une pensée,
Son salut! Pour armer sa valeur insensée,
Il fallait dépouiller mon père.... je le fis!
Trahir notre cité, nos dieux.... je les trahis!
Mais que devins-je, hélas! quand, après sa victoire,
Il me dit tout en pleurs : Viens, je te dois ma gloire,
Viens! je t'aime! fuyons! . . . . . .

Va-t'en! disais-je, va! Notre amour est fatal!
Viens, me répondait-il, ou bien je meurs! Dans l'ombre
Je m'élance à travers le palais vaste et sombre;
Mais avec désespoir il s'attachait à moi,
Me répétant : Je meurs si je repars sans toi!
O nuit! terrible nuit! nuit d'adieux et d'alarmes!
Je les parcourais tous, en les baignant de larmes,

1. *Argonaut.* III. Voyez le beau commentaire qu'a donné de ce troisième livre M. Sainte-Bruve, *Revue des Deux-Mondes*, 1845, 3e vol., p. 873 : *De la Médée d'Appollonius.*
2. *Métam.*, VII.
3. *Argonaut.*, V, VI, VII, VIII.

Ces lieux, ces lieux aimés, où pendant dix-sept ans
Mes jours avaient coulé comme un jour de printemps;
Je m'attachais aux murs, aux meubles de famille,
Je baisais à genoux mon lit de jeune fille,
Sanglottant et criant.... Ah! pourquoi donc, pourquoi
Les dieux, héros fatal, t'ont-ils conduit vers moi?
Mais, hélas! quel surcroît d'angoisse et de misère,
Quand j'entrai dans la chambre où reposait ma mère!
Que je m'agenouillai, sans bruit, à ce chevet
Où près d'elle souvent mon sommeil s'achevait,
Et que tout à côté de sa tête si chère,
Déposant mes cheveux en offrande.... O ma mère!
Patrie!... amis!... parents! êtres chers et sacrés,
Voyez, voyez mon sort, et vous pardonnerez[1]!

Je ne puis transcrire ces vers et relire les vers italiens où ils ont été si bien rendus, sans m'émouvoir au souvenir d'une autre traduction qui les a aussitôt reproduits, comme l'œuvre entière, par l'accent, par le geste, par la passion, avec une verve et une énergie incomparables. Ce que l'imagination avait rêvé pour ce rôle antique de nouveau promis à la scène, ce qu'elle avait espéré, et bientôt regretté, une interprète capable d'atteindre à un tel idéal de tendresse sauvage, de fureur jalouse, de désespoir maternel, s'est rencontré, à point nommé, dans un talent nouveau, prêté par la patrie d'Alfieri à la patrie de Corneille, comme pour y perpétuer l'art interrompu de la tragédie.

Me proposant surtout d'expliquer l'esprit et les beautés de la *Médée* d'Euripide, de la comparer avec les tragédies composées depuis sur le même sujet, j'ai dû, dans ce chapitre et dans le précédent, laisser de côté certaines questions dont l'examen m'eût écarté de mon but. On me permettra d'y revenir en finissant.

La *Médée* est-elle bien du tragique qui a tant illustré le nom d'Euripide? Ne doit-on pas plutôt l'attribuer à son

1. Acte I sc. 6.

fils, ou à son neveu, Euripide le Jeune[1]? Ce serait, comme on l'a fort bien montré[2], préférer un témoignage de peu d'autorité, le témoignage de Suidas, à d'autres avec lesquels on ne le peut certainement mettre en parallèle; à celui d'Aristophane, qui, bien peu de temps après la mort du poëte[3], l'introduisait dans ses Grenouilles[4], récitant le vers si connu par lequel commence le prologue de *Médée*; à celui d'Aristote, qui, dans deux passages de sa Poétique[5], l'a désigné bien certainement comme l'auteur de cette tragédie; à celui de Diogène-Laërce[6], qui, la faisant citer par Chrysippe, ne paraît pas davantage l'avoir donnée à un autre : ce serait contredire, avec ces auteurs et tous ceux qu'on pourrait leur adjoindre, le sentiment universel. Maintenons donc Euripide dans la propriété de sa *Médée*, admettant que la *Médée* attribuée par Suidas à Euripide le Jeune, ou bien n'était que la même pièce redonnée par lui, comme d'autres de ce théâtre, avec quelques retouches[7], ou bien était sous le même titre une pièce nouvelle[8].

Euripide a-t-il fait plus d'une *Médée*, comme nous avons vu[9] qu'il avait fait plus d'un *Hippolyte?* On l'a quelquefois conjecturé d'après des raisons que je rappellerai succinctement.

Cicéron cite souvent[10], dans le grec d'Euripide, dans le latin d'Ennius, et très-probablement d'après leur *Médée*[11],

1. Voyez sur Euripide le Jeune, t. I, p. 69 sq.; III, 8 sq.
2. Barnès, *Euripidis vita*, XVIII.
3. Voyez t. I, p. 70.
4. V. 1404.
5. C. XIV, XV.
6. VII, 181.
7. W. C. Kayser, *ibid.*, p. 83.
8. Fr. G. Wagner, *Eurip. fragm.*, p. 79.
9. P. 70 sqq.
10. *Fam.* VII, 6; XIII, 15; *de Off.*, III, 15.
11. Cela n'est pas dit explicitement, mais, dans le premier des trois passages, semble résulter de la suite du discours. Ainsi ont pensé, depuis P. Manuce (*Comment. ad Cic. Epist.*), les interprètes de Cicéron; tous les collecteurs des fragments d'Ennius, Hier. Columna, J. Scaliger, M. A. Del Rio, P. Scriverius, Ger. Vossius, Fr. Hesse-

cette maxime reproduite deux fois par Plutarque : « Celui dont la sagesse ne profite pas à lui-même est bien inutilement sage. » Or elle ne se trouve pas dans la *Médée*, telle que nous la possédons. D'autres passages, également rapportés par les anciens à cette tragédie[1], lui manquent aujourd'hui. On en a conclu, assez généralement[2], qu'ils avaient appartenu à une première édition de l'ouvrage et disparu de la seconde. Cela peut être; mais, on l'a dit[3], il se pourrait bien aussi qu'ils aient fait partie d'ouvrages dramatiques du même auteur où Médée avait un rôle, et qu'on aurait, par erreur, appelés de son nom.

Ce fait, on le voit, assez contestable, de l'existence de deux *Médée*, dont la première n'aurait laissé d'elle que quelques citations éparses dans la littérature antique, dont la seconde nous serait parvenue, s'accorde d'ailleurs avec ce que racontent au sujet de la *Médée* d'Euripide, Parméniscus et Didyme, cités dans les scolies de cette pièce[4], Élien[5], Pausanias[6]. Ce dernier s'exprime ainsi dans sa description de Corinthe :

« .... Un peu plus loin est la fontaine qui a pris le nom de Glaucé, cette princesse s'y étant précipitée, dit-on, dans l'espérance d'y trouver un remède contre les poisons de Médée. Au-dessus de cette fontaine est l'Odéon, près duquel se voit le tombeau des enfants de Médée. Ils

lius, etc.; c'est l'opinion de Bœckh, qui en a fait (*Græc. trag. princ.*, c. XIII) un argument à l'appui de sa thèse d'une double édition de la *Médée*. M. O. Ribbeck, *Trag. latin. reliq.*, p. 251, ne paraît pas croire à cette première *Médée*, et indique dans l'autre plusieurs endroits où a pu être introduite par Ennius la maxime dont il s'agit, à quelque ouvrage du poëte grec qu'il l'ait d'ailleurs empruntée.

1. Schol. Aristoph., *Acharn.* 119; Stob., *Serm.* LXXVI.
2. Hemsterhuis *ad Hesych.*; Musgrave, Porson, *ad Med.*; Bœckh, *ibid.*, etc. Volker a traité la question dans un ouvrage spécial, *Dissert. de Med. Eurip. correcta et denuo edita*, Gœttingue, 1818.
3. Elmsley, *ad Med.*
4. V. 9, 273.
5. *Var. hist.* V, 21.
6. *Cor.*, III.

se nommaient Mermerus et Pharès[1], et furent, suivant la tradition, tués à coups de pierres par les Corinthiens, à cause des présents qu'ils avaient apportés à Glaucé. Comme cette mort violente était une punition qu'ils n'avaient point méritée, ils s'en vengèrent en faisant périr les enfants nouveau-nés des Corinthiens, ce qui continua jusqu'à ce qu'on eût institué en leur honneur des sacrifices annuels, et érigé une statue à la Terreur, ainsi que l'oracle l'avait ordonné. La statue existe encore; elle représente une femme d'un aspect effrayant. Mais les anciens Corinthiens ayant tous péri, lorsque leur ville fut prise par les Romains, les nouveaux habitants n'offrent plus ces sacrifices, et leurs enfants ont renoncé à l'usage de couper leurs cheveux et de porter des vêtements noirs[2]. »

La même tradition se trouve chez Apollodore[3], mais elle n'y est pas seule. Par un éclectisme commode, il la concilie avec celle qui a prévalu, donnant à Médée des enfants que font périr les Corinthiens, et d'autres qu'elle immole.

Quoi qu'il en soit, sur cette partie de son récit qui lui est commune avec Pausanias, se fonde ce que rapportent Élien et les auteurs cités par le scoliaste d'Euripide : le premier, que les Corinthiens prièrent le poëte de faire périr, dans sa tragédie, les enfants de Médée, de la main de leur mère; les autres, qu'ils l'y engagèrent par un présent de cinq talents.

Une telle demande, un tel consentement, ont paru à de judicieux critiques[4] assez peu vraisemblables. Ceux qui,

1. Cf. Apollodore, *Bibl.*, I, IX, 28. Hygin, *Fab.* XXV, les nomme Marcerus et Fretus, Diodore de Sicile, IV, 54, Alcimène et Tisandre; et Thessalus un troisième, frère jumeau du premier, qui échappa à sa mère, et donna son nom à la Thessalie, dont il devint roi.
2. Trad. de Clavier.
3. *Ibid.*.
4. God. Hermann, *Annot. ad Med. ab Elmsleio edit.* *Opusc.*, t. III, p. 255 sqq.; J. A. Hartung, *ibid.*, p. 345: C. Caboche, *ibid.*, p. 7

au contraire, les ont regardés comme constants, ont cru en trouver la trace dans la pièce elle-même[1].

Médée, refusant à Jason les corps de ses enfants, lui dit qu'elle les portera dans le bois sacré de Junon, et qu'elle les y ensevelira, pour que leur tombe, ainsi placée sous la protection de la déesse, ne puisse être insultée par des mains ennemies; elle ajoute qu'elle établira dans la terre de Sisyphe, c'est-à-dire à Corinthe, une fête expiatoire, en souvenir du meurtre détestable qui les a fait périr. Il a paru aux critiques dont je parle que ce passage, où Corinthe est flétrie par une expression méprisante, et condamnée à expier éternellement, dans des cérémonies commémoratives, la mort des enfants de Médée, était un débris de la première *Médée*, maladroitement replacé dans la seconde. L'un d'eux[2], poussant plus loin la conjecture, a avancé que cette annonce était faite primitivement par Junon elle-même, chargée de tout terminer à la manière des dieux-machines du poëte, et que c'était à cette conclusion, et non à celle qui l'avait remplacée, que devait s'appliquer la critique faite par Aristote[3] du dénoûment de la *Médée*.

De telles hypothèses sont ingénieuses, mais ce sont des hypothèses. J'inclinerais, pour mon compte, à n'en adopter qu'une partie, et à croire, premièrement, qu'il est fort possible que les Corinthiens aient engagé Euripide non pas à changer la fable de sa *Médée*, mais, ce qui était plus naturel, à composer sa *Médée*; secondement, que s'il a remanié et reproduit sa pièce, les changements qu'il y a faits ont porté[4] non sur le fond, mais sur la forme. Plu-

sq., etc. Il est à propos de remarquer que l'argument tiré par M. Hartung de la préexistence de la *Médée* de Néophron, n'a de force que si l'on admet cette préexistence, niée par lui, comme nous l'avons déjà dit, dans une autre partie de son ouvrage, t. II, p. 574, 575.
1. V. 1369 sqq. Musgrave *ad Med.*; Bœttiger, *de Med. Eurip. cum priscæ artis operibus comparata*; *Opusc.* p. 368 sq.; Bœckh, *ibid.*, etc.
2. Bœttiger, *ibid.*
3. *Poet.* XV. Voyez plus haut, p. 146.
4. C'est l'opinion de God. Hermann, *ibid.*

sieurs de ces changements ayant paru[1] provoqués par des critiques d'Aristophane dans sa *Fête de Cérès*[2], dans ses *Nuées*[3], et la première de ces deux comédies ayant été donnée la troisième année de la XCIIe olympiade, ou, selon d'autres[4], la deuxième, il en résulte que s'il y a eu en effet une seconde édition de la *Médée*, elle a été séparée par plus de vingt ans de la première, laquelle date, on s'en souvient, de la deuxième année de la LXXXVIIe olympiade.

J'arrive à une troisième et dernière question : la *Médée* d'Euripide tenait-elle par le lien de la trilogie, ou par quelque autre, à deux pièces du même poëte, prises dans la même histoire, ses *Filles de Pélias*, son *Égée*[5]? Par le lien de la trilogie, non sans doute. Il a été dit ailleurs[6] que ce genre de composition complexe avait été particulier à Eschyle, et ne s'était guère rencontré après lui sur la scène grecque; et nous savons, de plus, qu'entre la représentation des *Filles de Pélias*, qui furent son coup d'essai dramatique, dans la deuxième année de la LXXXIe olympiade[7], et celle de *Médée*, dont nous avons déjà plus d'une fois rapporté la date à la deuxième de la LXXXVIIe, il s'écoula vingt-quatre ans, intervalle certes plus que suffisant pour écarter toute idée de ce qui constituait la trilogie, c'est-à-dire non-seulement la communauté du sujet, mais la continuité du spectacle. Bornons-nous à reconaître que dans certains passages de la *Médée* étaient rappelées les *Filles de Pélias*, était annoncé *Égée*.

Immédiatement après les vers du prologue qui ont été

1. A Porson, à Bœckh, etc.
2. *Thesmophor.* 1141.
3. V. 1399.
4. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 83.
5. Sophocle avait aussi composé un *Pélias*, un *Égée*, de sujets semblables à ce qu'il semble. Voyez les divers recueils de ses fragments, et en dernier lieu ceux de E. A. J. Ahrens, p. 327, 346 ; de A. Nauck, p. 106, 189, 197.
6. T. I, p. 30 sq.
7. *Vit. Euripid.* ab Elmsleio edita e cod. coll. Ambros. (Voyez l'Euripide de Boissonade, t. I. p. 11.) Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 49.

cités plus haut[1], s'en trouvent d'autres[2] dans lesquels le poëte fait dire à la nourrice de Médée :

« Pour avoir persuadé aux filles de Pélias de tuer leur père, ma maîtresse n'aurait pas été réduite à venir habiter cette terre de Corinthe, avec son mari et ses enfants... »

Ailleurs[3], c'est Médée elle-même qui rappelle à Jason que, pour lui, au mépris de son propre danger, elle a fait périr Pélias, et de la mort la plus affreuse, par la main de ses filles; qui lui demande si, chassée par lui, elle ira chercher un refuge auprès des filles de Pélias, qu'elle a privées d'un père. Dans ces divers passages, qu'explique d'ailleurs, que motive suffisamment la situation, on ne peut guère méconnaître l'intention du poëte de rappeler au souvenir des Athéniens l'ouvrage déjà ancien qui avait commencé sa renommée.

Le sujet de cet ouvrage se trouve partout, avec quelques variantes sans grande importance, chez les mythologues[4]; mais nul, sans doute, n'a dû se rapprocher plus de la manière dont Euripide l'avait présenté, que l'auteur des Métamorphoses, dont l'épopée collective comprend, dans son ingénieux tissu, tant d'arguments, quelquefois tant de scènes du théâtre tragique des Grecs. Chargeons donc Ovide[5] de suppléer au silence de la critique[6] sur la tragédie des *Filles de Pélias*, en nous la racontant.

« Médée feint une querelle avec son époux, et se présente, suppliante, dans le palais de Pélias. A défaut du roi, qu'appesantit sa vieillesse, ses filles l'accueillent, et bientôt l'adroite enchanteresse de Colchide, par les dehors d'une mensongère amitié, a gagné leur confiance Dans le récit qu'elle leur fait

1. P. 121.
2. V. 9 sqq.
3. V. 484 sq., 504 sq.
4. Diod. Sic., IV, 50 53; Pausan., *Arcad.*, XI; Apollod., *Bibliothec.*, I, IX, 27; Hyg. *Fab.* XXIV, etc.
5. *Métam*, VII, 297 sqq.
6. Ce silence n'est rompu qu'à moitié, tout au plus, dans une note de la version arménienne de la Chronique d'Eusèbe, imprimée à Milan

des services rendus par elle à Jason, elle s'arrête avec complaisance sur ce rajeunissement qui a effacé chez le vieil Éson la rouille de l'âge; les princesses en viennent à espérer que, par un nouvel effet de son art, elle pourra faire reverdir les années de leur père. Bientôt elles le lui demandent, ne mettant pas de bornes au prix qu'on pourra exiger d'elles. Médée se tait quelque temps, puis semble hésiter, et tient en suspens celles qui la prient, par la mystérieuse gravité de ses paroles. Quand enfin elle s'est rendue : « Je veux, dit-elle, que rien ne « manque à votre foi en mes promesses. Prenez, dans vos « troupeaux, le plus vieux des béliers; mes charmes en feront « un agneau. » Aussitôt on s'empresse d'amener un bélier, ployant sous le faix des années, dont les cornes se courbent autour de ses tempes creusées. Quand le couteau s'est enfoncé dans son gosier desséché, quand un peu de sang appauvri a teint le fer, l'empoisonneuse jette dans une chaudière, avec les membres, coupés en morceaux, de l'animal, des sucs puissants. Son corps paraît se réduire, ses cornes s'effacer, et avec ses cornes, ses années; du fond de la chaudière, se fait entendre un bêlement et, aux yeux des spectateurs étonnés, s'élance un agneau qui fuit en bondissant, et court chercher la mamelle. Les filles de Pélias restent quelque temps muettes de surprise; bientôt, persuadées par le prodige, elles pressent Médée avec plus d'ardeur. Trois fois Phébus avait dételé ses coursiers dans les profonds abîmes de la mer d'Ibérie; les astres de la quatrième nuit brillaient au ciel; la trompeuse fille d'Éétès place sur un brasier ardent un vase rempli d'eau pure avec des herbes sans vertu. Cependant et le roi et ses gardes étaient comme enchaînés par un sommeil, semblable à la mort, où les avaient plongés les chants, les paroles de la magicienne. Conduites par elle, entrent dans sa chambre et entourent son lit ses malheureuses filles. « Qu'attendez-vous encore? leur dit Médée; tirez le fer et faites sortir un sang vieilli de ces veines

en 1818. Cette note, qui se lit à la page 43, et que ses auteurs ont empruntée aux *Progymnasmata rhet.*, III, de Moïs de Khoren, promet ce qu'elle ne donne point, un argument des *Péliades* d'Euripide. Elle a été reproduite par les derniers collecteurs des fragments du poëte, Fr. G. Wagner, p. 765, A. Nauck, p. 434. M. Hartung, la combinant, t. I, p. 61 sqq., avec le récit de Diodore, a cru pouvoir tirer des deux documents le plan, scène par scène, de la pièce perdue. *La Passion du Christ*, ce centon tragique attribué à Grégoire de Nazianze (voyez notre t. I, p. 157 sqq.), lui a semblé contenir aux vers 933-938 plus d'un souvenir de cet ouvrage, *disjecti membra poetæ*. On avait espéré retrouver quelque chose des *Péliades* dans un fragment, sur papyrus, de cent un vers lyriques en pur dorien, rapporté d'Égypte en 1854, par M. Mariette. Mais l'étude de ce curieux et obscur document, confiée à la sagacité savante de M. Egger, n'a pas jusqu'ici confirmé cette espérance.

« que je vais remplir d'un sang plus jeune. Dans vos mains est « la vie, le rajeunissement de votre père. Si la tendresse vous « parle, si vous ne vous amusez pas de vaines espérances, « montrez-vous de dignes filles; que sous vos coups s'écoule « de ce corps languissant la vieillesse. » A ces mots, qui les transportent, la plus pieuse devient la plus impie, et, par crainte de paraître criminelle, se hâte de commettre le crime. Nulle pourtant ne peut voir les coups qu'elle frappe; toutes détournent leurs yeux, tandis que leurs bras furieux s'enfoncent aveuglément dans le sein paternel. Pélias, tout couvert de blessures, tout dégouttant de sang, se soulève sur son coude : il fait effort pour se dresser sur sa couche, et, parmi tant de glaives qui l'assaillent, tendant ses bras déjà pâles : « Que faites-vous, mes filles, s'écrie-t-il; qui vous arme contre les jours de votre père? » Il dit, elles sentent faillir leur courage et leurs mains. Les mots qu'allait ajouter le vieillard meurent dans sa gorge, sous le poignard de Médée, et son corps déchiré est à l'instant précipité par elle dans la chaudière bouillante. »

Quelle horreur tragique dans ce récit! N'est-il pas permis de penser qu'il devait quelque chose à celui qui terminait la tragédie d'Euripide? Les mots par lesquels il commence :

. . . . . Peliæque ad limina supplex
Confugit. . . .

se rapportent, du reste, au tableau frappant par lequel elle s'ouvrait elle-même, et que nous représente un de ses rares fragments[1], le tableau de Médée arrêtée au seuil du palais de Pélias.

Je passe à l'*Égée* du même poëte, dont je dois faire connaître aussi les rapports avec sa *Médée*.

Il y a, on l'a vu, dans cette dernière, une scène qui semble bien épisodique[2]. Égée, dans son chagrin d'être sans héritiers, a été consulter le dieu de Delphes, et en a obtenu un oracle fort obscur sur lequel il va prendre les avis du roi de Trézène, du sage Pitthée. Passant par Corinthe, il rencontre Médée, qui, après avoir gagné sa confidence, lui fait aussi la sienne, et en obtient, par l'offre

1. Fragm. v; schol. ad *Med.*, v. 659. Cf. Valckenaer, *Diatrb. in Euripid. fragm.*, c. XIX.
2. V. 659 sqq.

d'employer sa science magique à lui donner une postérité, l'assurance d'un asile inviolable à Athènes.

On a trouvé avec raison que ce soin de Médée de s'assurer un asile, et la manière dont elle l'obtient d'Égée, arrivant pour cela à point nommé[1], refroidissaient beaucoup la pièce.

Mais il est vraisemblable qu'ici, comme cela se voit dans beaucoup de tragédies grecques, le poëte a voulu non-seulement rappeler une tradition qui intéressait les Athéniens, fort jaloux d'avoir une place quelconque dans tous les sujets, mais encore rattacher sa pièce à un de ses autres ouvrages.

Or, nous savons[2] qu'Euripide avait fait une tragédie d'*Égée* et que Médée y avait un rôle. Quel était le sujet de cette tragédie? Probablement ce que disent en deux mots Pausanias[3], Apollodore[4], et, avec plus de détails, Plutarque[5]; ce qu'Ovide, qui tout à l'heure développait si tragiquement l'aventure des filles de Pélias, s'est contenté de résumer[6].

Égée, d'un commerce secret avec la fille de Pitthée, Éthra, avait eu Thésée, qui, ayant appris de sa mère, lorsqu'il fut parvenu à la jeunesse, le secret de sa naissance, vint à Athènes, par une route dangereuse, qu'il remplit de ses exploits, pour se faire reconnaître de son père. Il ne se découvrit pas d'abord, et cela manqua de lui être fatal. Médée, établie près du roi, et vivant avec lui, en avait eu un fils nommé Médus, à qui les tragiques ont composé une légende très-romanesque. Elle pénétra le secret de Thésée, et, profitant des craintes que les dissensions civiles d'Athènes et l'ambition des Pallantides, ses neveux, donnaient à Égée, elle parvint à lui rendre

1. Il arrivait, on l'a dit plus haut, p. 150, moins fortuitement dans la pièce de Néophron, et cela a paru une raison de penser que cette pièce, ainsi amendée, avait suivi et non précédé la *Médée* d'Euripide.
2. Schol. ad *Med.*, 168.
3. *Corinth.*, III.
4. *Bibliothec*, I, IX, 28, § 5.
5. *Vit Thes.*, XI. Cf. Diod. Sic., IV, 55; Hyg., *Fab.* XXVI, etc.
6. *Métam.* VII, 398 sqq.

suspect le jeune inconnu, et à lui persuader de l'empoisonner dans un repas auquel il l'avait invité. Thésée était porteur d'une épée, remise autrefois par Égée à Éthra, et qui devait servir à son fils de signe de reconnaissance; en relevant son manteau pour s'armer d'un coutelas propre à couper les viandes, il laissa voir l'épée comme par hasard. Égée, l'ayant aussitôt reconnue, renversa la coupe où était le poison et embrassa son fils, qu'il présenta au peuple comme son successeur. Pour Médée, elle fut chassée d'Athènes avec son fils Médus.

Dans ce récit on reconnaît quelque chose de la fable savante développée par Quinault quelque temps après sa réception à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, en 1675, dans un de ses plus anciens opéras, mêlé de beaucoup de banales merveilles, d'élégantes fadeurs et de quelques traits ingénieux, touchants, énergiques[1], son Thésée. On y aperçoit aussi la tragédie perdue d'Euripide[2], et on y peut rapporter quelques-uns des fragments qui en restent.

Le septième, par exemple, ne s'applique-t-il pas fort bien aux sentiments de Médée pour Thésée?

« Une seconde femme est naturellement ennemie des enfants nés auparavant de son époux[3]. »

1. Voltaire en a cité plusieurs dans son commentaire sur la *Médée* de Corneille. Rappelons seulement celui-ci, qu'on peut rapprocher du beau trait d'Ovide cité plus haut, page 140 :

> Le destin de Medée est d'être criminelle,
> Mais son cœur était fait pour aimer la vertu.
> Acte II, sc. 1.

2. Voyez F. G. Wagner, *ibid.*, p. 622 sqq.; A. Nauch, *ibid.*, p. 289 sqq. Voyez aussi la restitution ingénieuse, mais bien confiante, de J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 297 sqq.
3. Stob., tit. VII, 2. Je lis avec Elmsley et Boissonade, δευτέρα, ce qui donne le sens exprimé par Racine dans ce vers :

> Des droits de ses enfants une mère jalouse
> Pardonne rarement au fils d'une autre épouse.
> (*Phèdre*, acte II, sc. 5.)

On peut rapprocher ce fragment d'un autre du *Phryxus*, cité précédemment, p. 95.

Le neuvième et le dixième semblent avoir fait partie de l'explication entre Égée et son fils.

« De quelle terre es-tu venu dans cette ville qui t'est étrangère ? En quel pays, de quel père es-tu né ? De qui te dit-on le fils[1] ? » — « Quelle mère t'a, le dixième jour après ta naissance, nommé son fils[2] ? »

Ces deux fragments ne peuvent guère être que des interrogations pressantes adressées par Égée à son fils[3].

Ennius semble fournir son contingent à cette restitution de l'*Égée* d'Euripide, que peut-être il avait traduit ou imité, et qu'on a pu désigner, dans le catalogue que les critiques ont dressé de ses pièces, du nom d'un des principaux personnages, par le titre de *Médée*.

Des deux vers suivants, le premier est rapporté par Nonius[4] à la Médée d'Ennius, le second à la même pièce du même auteur, par Varron[5]. N'est-il pas très-naturel de croire qu'ils sont adressés à Thésée entrant dans Athènes ?

Adsta, atque Athenas antiquum opulentum oppidum
Contempla, et templum Cereris ad lævam aspice.

« Arrête-toi. Voici l'antique, la puissante ville d'Athènes, et tu vois, à la gauche, le temple de Cérès. »

Ces vers, pour lesquels il n'y a point de place[6] dans la

1. Clem. Alex., *Strom.*, VI.
2. Schol. Aristoph. *Av.*, 494; Suid., v. Δεκατεύειν. Voyez, sur les différentes manières dont a été cité et restitué ce passage, la note de Matthiæ, *in Fragm. Euripid.*
3. Matthiæ, *ibid.*, Fr. G. Wagner, *ibid.*, les distribuent avec peu de vraisemblance, selon moi, entre le chœur et Médée, s'adressant l'un et l'autre à Thésée, quand il entre dans Athènes.
4. V. *Contempla.*
5. *De ling. lat.*, VI.
6. Planck, p. 98, leur en trouve une bien forcée en les rapportant au serment que, dans la *Médée* d'Euripide, Égée, sur sa demande, prête à Médée.

Médée d'Ennius, en trouvaient une toute naturelle dans un Égée, si réellement il en avait fait un d'après Euridipe[1].

D'autres vers d'Ennius[2] sont également fort difficiles à placer dans sa Médée, et l'on a mieux aimé les rapporter à un Médus, fait d'après quelque tragique grec, soit par Ennius, soit, probablement, par Pacuvius.

On y voyait, on peut le conjecturer d'après les récits des mythologues[3], la fin de la légende de Médée, retournée en Colchide son berceau, ainsi que son fils Médus et, dans une suite d'aventures assez étranges, s'employant avec ce fils à replacer sur le trône leur père et grand-père Éétès, détrôné par son frère Persès[4]. Sans doute aussi que dans cette pièce, faite primitivement pour Athènes, était rattachée à l'Athénien Médus l'origine de l'empire de Médie.

Était-ce l'auteur des *Filles de Pélias*, de *Médée* et d'*Égée* qui, dans un quatrième ouvrage, avait fourni à la tragédie latine le modèle de son Médus ? Il serait témé-

1. M. O. Ribbeck, *ibid.*, p. 41, 252, distingue les deux ouvrages, et d'après M Welcker, les désigne par ces titres, *Medea exul*, *Medea Atheniensis*.
2. Rapportés encore par Planck, p. 96, 97, à la scène de Médée et d'Égée.
3. Pausan., *Corinth*, III; Apoll., *Bibl.*, I, XXVII, 5, 6; Hyg., *Fab.* XXVII.
4. Quelques vers, rudement énergiques, cités par l'auteur des *Tusculanes* (III, 12), soit d'après Ennius, soit d'après Pacuvius, ou quelque autre, représentent la misère du fils du Soleil, devenu, dit Cicéron, indigne des regards même de son père. C'est, à ce qu'il semble par la suite, Éétès lui-même qui parle et dit :

« Mes yeux se sont enfoncés dans leurs orbites; mon corps s'est desséché; des ruisseaux de larmes ont creusé mes pâles joues; ma barbe négligée, hérissée, difforme, couvre mon sein flétri. »

Refugere oculi: corpus macie extabuit;
Lacrumæ peredere humore exsangues genas;
Situ nidoris barba pœdore horrida,
Atque intonsa, infuscat pectus illuvie scabrum.

Voyez, en dernier lieu, sur cette tragédie de Pacuvius, O. Ribbeck, *ibid.*, p. 86, 293 sqq.

raire de l'affirmer, lorsqu'aucun témoignage ancien ne l'etablit : mais il n'est pas interdit de le conjecturer et de compléter ainsi cette espèce de cycle tragique où, dès ses premiers pas dans la carrière dramatique, Euripide a suivi la trace de l'enchanteresse de Colchide.

CHAPITRE SIXIÈME.

Alceste.

On a dit que Socrate, en ramenant la philosophie des spéculations de la métaphysique aux applications de la morale, l'avait fait descendre sur la terre. Ne pourrait-on pas dire d'Euripide qu'il a, dans le même temps, achevé pour la tragédie une révolution semblable, en dégageant des voiles mythologiques, qui l'enveloppaient, l'expression vivante de l'humanité ? Cette vérité de nature, qui nous a paru se produire en traits si naïfs et si animés, au sein des fables de son *Iphigénie en Aulide*, de son *Hippolyte*, de sa *Médée*, nous paraîtra peut-être plus frappante encore dans le sujet encore plus merveilleux dont il a emprunté son *Alceste*.

La femme d'Admète, qui meurt en sa place et, le sacrifice accompli, est arrachée par Hercule du séjour infernal et rendue à son époux, voilà ce que le poëte a trouvé dans la tradition religieuse[1]. La peinture des affections domestiques les plus tendres, les plus vives, voilà ce qu'il a tiré de ce fond fabuleux. Rien de plus étrange que l'évé-

1. Plat., *Sympos.*; Appollod., *Bibl.*, I, IX, 15; II, VI, 2; Hyg., *Fab.* LI. Cf. Palæpnat., *de Incred. hist.* XLI. Citons, comme un argument et aussi un éloge indirect de la tragédie d'Euripide, le passage de Platon. Voici en quels termes l'a rendu Racine dans sa traduction du *Banquet :*

« .... Non-seulement des hommes, mais des femmes même ont donné leur vie pour sauver ce qu'elles aimaient. La Grèce parlera éternellement d'Alceste, fille de Pélias; elle donna sa vie pour son époux qu'elle aimajt, et il ne se trouva qu'elle qui osât mourir pour lui quoiqu'il eût son père et sa mère. L'amour de l'amante surpassa de si loin leur amitié, qu'elle les déclara, pour ainsi dire, des étrangers, à l'égard de leur fils; il semblait qu'ils ne lui fussent proches que de nom. Aussi, quoiqu'il se soit fait dans le monde un grand nombre de belles actions, celle d'Alceste a paru si belle aux dieux et aux hommes,

nement du drame ; rien de plus naturel que les sentiments et le langage. L'action prête aux mœurs de la dignité et de l'éclat, et en reçoit à son tour de la vraisemblance. Mélange heureux, qui en ravissant l'imagination vers ces temps antiques, dans lesquels on se figure que les hommes avaient commerce avec les dieux, charme le cœur par l'image toujours contemporaine de la passion!

Avant de nous introduire dans la partie pathétique de son sujet, le poëte nous en développe la partie merveilleuse par une scène d'une invention originale, d'un effet piquant, où l'on ne peut guère reprendre que quelques-uns de ces vers de prologue, si souvent et si justement reprochés à ses expositions[1].

Nous voyons sortir de la maison d'Admète Apollon, qui autrefois, dans le temps de son exil sur la terre, y a trouvé un asile, qui depuis en est devenu comme l'hôte et l'ami. Il se retire pour ne point être témoin du trépas d'Alceste dont le dernier moment approche. Nous savons déjà par un passage de l'*Hippolyte*[2] que les dieux du ciel ne pouvaient, sans une sorte de profanation, assister à ces spectacles funèbres.

Sur le seuil du palais, Apollon rencontre le Génie de la mort[3] qui vient chercher Alceste et d'abord la consacrer aux puissances infernales en coupant, avec le glaive dont

qu'elle a mérité une récompense qui n'a été accordée qu'à un très-petit nombre de personnes. Les dieux, charmés de son courage, l'ont rappelée à la vie; tant il est vrai qu'un amour noble et généreux se fait estimer des dieux mêmes ... »

1. Il s'y trouve des traits familiers qui l'ont fait quelquefois traiter bien sévérement. Métastase, dans ses *Observations*, va jusqu'à l'appeler une scène *comique*. M. E. Roux, *du Merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, p. 143, cf. 87, n'en parle pas beaucoup plus favorablement.

2. V. 1428. Voyez plus haut, p. 67.

3. En grec Θάνατος, mot que Macrobe (*Saturn.* V, 19) traduit par Orcus. Ajax, chez Sophocle, *Aj.* v. 853 sq., l'invoque à ses derniers moments. On le trouve représenté sur un grand nombre de monuments antiques reproduits et décrits dans les recueils: voyez, entre autres, le t. IV des *Religions de l'antiquité* de M. Guigniaut, planches et explications, numéros indiqués dans la table au mot *Thanatos*.

Il semble que la tradition de ce personnage et même du rôle qu'il joue au début de l'*Alceste*, se soit perpétuée en Grèce, jusqu'à nos

il est armé, l'extrémité de ses cheveux. Cette circonstance, non plus, ne paraîtra pas nouvelle à ceux qui se souviennent

jours. Voici ce que raconte, d'après un témoin de la scène, Fauriel, p. CXXXVII du Discours préliminaire de ses *Chants populaires de la Grèce moderne*, 1824 :

« .... Une femme de Metsovon, sur le Pinde, avait perdu son mari qui la laissait avec deux enfants en bas âge. C'était une pauvre paysanne, d'un caractère très-simple, et qui ne s'était jamais fait remarquer par son esprit. Menant ses deux enfants par la main, elle arriva en présence du corps de son mari, et commença son myriologue par le récit d'un rêve qu'elle avait fait quelques jours auparavant, récit qu'elle adressait au défunt. « Je vis, lui dit-elle, l'autre jour, à la « porte de notre maison, un jeune homme de haute taille, d'un air « menaçant, ayant à ses épaules des ailes blanches déployées : il était « debout sur le seuil de la porte, une épée nue à la main. Femme, me « demanda-t-il, ton mari est-il à la maison? Il y est, lui répondis-je; « il est là qui peigne notre petit Nikolos, le caressant pour l'empêcher « de pleurer. Mais n'entre pas, terrible jeune homme, n'entre pas; tu « ferais peur à notre enfant. Et le jeune homme aux ailes blanches « persistait à vouloir entrer. Je voulus le repousser dehors; mais je ne « fus pas assez forte. Il s'élança dans la maison; il s'élança sur toi, ô « mon bien-aimé, et te frappa de son épée; il te frappa malheureux; « et voici, voici ton fils, ton petit Nikolos, qu'il voulait tuer aussi.... » Après ce début, dont l'accent, autant que les paroles, avait fait frissonner les assistants, qui regardaient, les uns vers la porte, comme pour voir si le jeune homme aux ailes blanches y était encore, et les autres, le petit enfant collé aux genoux de sa mère, elle se jeta en sanglotant sur le corps de son mari.... »

Dans un épisode célèbre du *Mâha-Bhârata*, Sâvitri, l'Alceste indienne, arrache par l'héroïsme de ses sacrifices, par ses courageuses et habiles obsessions, des mains du dieu des morts, Yama, l'âme de son époux Satyavân. M. A. Ditandy a comparé ingénieusement ces deux modèles, si semblables à la fois, et si divers, de l'amour conjugal, dans son *Parallèle*, déjà cité plus haut, p. 32, *d'un épisode de l'ancienne poésie indienne avec des poëmes de l'antiquité classique*, 1856. Empruntons à la page 32 de cette dissertation la traduction du passage, où, près de Sâvitri, tenant entre ses bras le corps déjà inanimé de Satyavân, apparaît tout à coup le dieu des morts.

« .... En ce moment elle aperçut un homme vêtu de rouge, les cheveux nattés (et roulés en forme de tiare), homme par le corps, soleil par la splendeur, au teint d'un jaune sombre et aux yeux rouges, tenant une corde à la main, (et) inspirant la terreur. Il était debout aux côtés de Satyavân et le regardait. A la vue de cet homme, elle se leva soudain, et déposa doucement (sur le sol) la tête de son mari. (Puis) les mains jointes, le cœur serré et toute palpitante, elle dit : « Tu es « une divinité; je le reconnais, car cette forme n'est point celle d'un « mortel. Daigne me dire, ô dieu, qui tu es et ce que tu désires « faire? » — « Tu es dévouée à ton mari, Sâvitri, tu es aussi adonnée « à la pénitence; voilà pourquoi je te réponds. Sache, ô belle ! que je « suis Yama. Ton mari que voici, Satyavân, à la vie éteinte, fils de roi, « c'est lui que j'emmène ai, moi, après l'avoir lié... »

que, dans l'Énéide[1], Iris remplit auprès de Didon mourante le même ministère.

Un débat s'engage entre les deux divinités. Le Génie de la mort reproche à Apollon de lui avoir dérobé la vie d'Admète par l'échange auquel se sont prêtées les Parques. Il craint que ce dieu ne veuille aussi le frustrer de la nouvelle proie qui lui est promise. Apollon cherche en vain à lui persuader, ou de détourner ses coups sur les vieux parents d'Admète, ou de permettre à Alceste de vieillir. Le ministre des enfers demeure inflexible : la jeunesse de la victime ajoutera, dit-il, à sa gloire. Apollon le quitte indigné et lui annonce, sans en être cru, qu'Alceste trouvera bientôt un libérateur. Bien qu'il ne le nomme pas, il le désigne assez clairement pour qu'on puisse reconnaître Hercule. Ainsi est en partie soulevé par le poëte le voile qui cache le dénoûment. Ici, comme partout dans le théâtre grec, la curiosité, distraite de l'événement lui-même, se porte sur la manière dont il doit s'accomplir, sur les situations qui en doivent naître.

La scène, restée vide, est bientôt occupée par une troupe de vieillards de la ville de Phères, en Thessalie, dans laquelle se passe l'action. Ils viennent, pleins d'inquiétude, s'informer du sort de leur reine, dont ils admirent et déplorent le dévouement. La solitude et le silence du palais, où ils ne voient ni n'entendent ce qui d'ordinaire accompagne les funérailles, leur persuadent qu'elle vit encore. Ils adressent pour elle aux dieux, et surtout à Apollon, sauveur d'Admète, les vœux les plus ardents. Les discours d'une foule émue par l'attente d'une grande calamité, ses alternatives d'espérance et de désespoir, ses doutes, ses conjectures, son impatiente et douloureuse curiosité, tout cela est rendu avec infiniment d'art dans des strophes distribuées, selon le scoliaste, entre deux demi-chœurs ; selon d'autres[2], entre les personnages mêmes dont ils se com-

1. IV, 698 sqq. Cf. Horat., *Carm.*, I, XXVIII, 19 etc. Voyez le passage précédemment cité de Macrobe.
2. Bœckh. *Græc. trag. princip.*, c. VII : « Ita ut ab alterius Hemi-

posent, et qui à la marche véhémente de l'ode unissent les mouvements confus du dialogue.

Une esclave sort du palais, tout en larmes : on l'interroge avec empressement ; elle raconte les tristes apprêts de la mort d'Alceste. Ce récit offre de nombreuses ressemblances avec ceux où Sophocle a raconté la mort de Déjanire[1] et de Jocaste[2], et peut-être est-ce de tous trois que s'est inspiré Virgile, lorsqu'il a retracé les derniers moments de Didon[3]. C'est, du reste, un véritable chef-d'œuvre de naturel et de pathétique ; on ne peut le louer qu'en le citant.

« Dès qu'Alceste a senti l'approche du moment fatal, elle a baigné son beau corps dans l'eau pure du fleuve, et, tirant de ses coffres de cèdre ses riches vêtements, elle s'en est parée. Puis se tenant devant son foyer, en présence de Vesta[4] : « O « déesse, a-t-elle dit, ô ma souveraine, prête à descendre vers « les sombres demeures, je me prosterne pour la dernière « fois à tes pieds. Tiens lieu de mère à mes enfants. Donne à « l'un une épouse qu'il aime, à l'autre un époux digne d'elle. « Qu'ils ne meurent point, comme leur mère, d'une mort pré- « maturée, mais que, plus heureux, au sein de leur terre na- « tale, ils remplissent toute la mesure de leurs jours. » Ensuite elle s'est approchée de chacun des autels qui sont dans le palais d'Admète, et, en priant, elle les couronnait de verdure, elle les parfumait de feuilles de myrte, sans pleurer, sans gémir, sans que la pensée de son malheur altérât en rien le doux éclat de son visage. Mais lorsque, entrée dans sa chambre, elle s'est jetée sur son lit, alors elle a versé des larmes, et s'est écriée : « O toi, où fut dénouée ma ceinture virginale par « l'homme pour qui je meurs, couche nuptiale, adieu ! je ne « puis te haïr, quoique tu m'aies perdue. C'est pour ne point « te trahir, pour ne point trahir mon époux, que je meurs. « Peut être une autre femme te possédera-t-elle, non pas plus « chaste, mais plus heureuse. » Et elle la tenait embrassée, et elle l'arrosait des torrents qui coulaient de ses yeux. Enfin, lorsqu'elle s'est rassasiée de larmes, elle quitte la chambre et bientôt y rentre, elle en sort et y revient sans cesse, et se pré-

« chori persona ad alterius personam vicissim oratio transeat obliqua « via, veluti lyra in Græcorum conviviis. »
1. *Trach.* v. 901 sq. Voyez t. II, p. 77 sq.
2. *OEdip. rex*, v. 1226 sqq. Voy. t. II, p. 188 sq. — 3. *Æneid.* IV, 648 sqq.
4. Voyez Cicéron, *de Nat. Deor.*, II, 27.

cipite cent fois sur sa couche. Cependant ses enfants s'attachaient à ses habits, et pleuraient; elle les prenait dans ses bras, les baisait tour à tour, comme devant bientôt mourir. Tous les esclaves erraient çà et là dans le palais, gémissant sur la destinée de leur maîtresse; elle leur tendait la main à tous, et il n'en est pas de si misérable à qui elle n'ait parlé, dont elle n'ait reçu les adieux[1]. »

Cette dernière circonstance doit être remarquée, après tant d'autres, également simples et touchantes, comme un trait de caractère. C'est avec une complaisance bien naturelle que l'esclave chargée de ce récit s'arrête sur la bonté familière qu'a montrée Alceste, en prenant congé de ses serviteurs. Le poëte, à l'exemple de l'héroïne, ne néglige aucun des personnages du drame : les plus subalternes, nous aurons d'autres occasions de nous en convaincre, attirent son attention, et reçoivent de son art curieux une forme, une expression qui les distinguent.

J'ai loué, dans les deux ouvrages d'Euripide dont j'ai précédemment parlé, l'habile gradation par laquelle il prépare l'entrée de sa Phèdre et de sa Médée. Je retrouve ici, avec d'autres détails et un autre effet, une disposition toute semblable. Nous avons été d'abord intéressés au sort d'Alceste par le débat qu'il suscite entre deux divinités, par l'inquiétude où il jette tout un peuple. Ensuite, nous nous sommes émus au récit des scènes de deuil dont la fin prochaine de cette princesse malheureuse a rempli sa maison. Assez longtemps elle a occupé notre imagination, elle va désormais se montrer elle-même à nos yeux, et sa seule vue, attendue et désirée, portera au comble l'attendrissement.

Qui l'amènera sur la scène, elle qu'on nous a représentée déjà mourante, sans force, sans haleine, tout près d'expirer[2]? le désir de voir une fois encore la lumière du jour, cette lumière vers laquelle tous les héros de la

1. V. 158-195.
2. V. 201 sqq.

scène grecque tournent avec tant d'amour et de regret leurs derniers regards[1].

Elle paraît, accompagnée de ses enfants éplorés, entre les bras de son époux éperdu, qui la soutient et la guide. Le mètre ordinaire du dialogue, le mètre ïambique, est remplacé, pour quelques moments, par une mesure lyrique qui se prête mieux au désordre de ses premières paroles, et exprime merveilleusement la défaillance du corps et le trouble de l'esprit. Ce sont de touchantes apostrophes à cette nature visible qui déjà fuit et s'efface, à cette maison d'où elle vient de sortir pour n'y plus rentrer, à sa patrie depuis longtemps quittée et présente encore à sa mémoire dans ce dernier moment; puis, à travers les nuages dont s'obscurcissent par degrés sa vue et sa pensée, les confuses et lointaines images de ce monde inconnu où elle se sent entraîner. C'est là que se rencontrent les beaux vers[2] qu'une ridicule méprise, une impertinente critique de Perrault, donnèrent à Racine l'occasion de traduire[3].

> Je vois déjà la rame et la barque fatale;
> J'entends le vieux nocher sur la rive infernale :
> Impatient, il crie : On t'attend ici-bas;
> Tout est prêt, descends, viens, ne me retarde pas.

Cependant Admète serre contre son sein cette épouse qui *lui échappe*, comme l'a dit l'orateur[4], *parmi de si tendres embrassements*. Il ne peut croire au malheur qui le menace et qui est déjà à moitié accompli; s'attachant à une espérance insensée, il conjure Alceste de faire effort pour vivre[5], et semble vouloir lui-même la ranimer à force d'amour.

1. Voyez t. II, p. 24, 268.
2. V. 262 sqq. Cf. Virg. *Georg.*, IV, 494 sqq.
3. Préface d'*Iphigénie en Aulide*.
4. Bossuet, *Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans*.
5. On a vu plus haut, p. 68, que dans l'*Hippolyte*, v. 1447, Thésée disait de même à son fils expirant : « Ne m'abandonne point encore; fais quelque effort, mon enfant. »

Alceste ne partage point ces illusions de la douleur en délire. Une dernière pensée dont le poëte dans cette scène et dans les précédentes l'a plus d'une fois montrée préoccupée, une pensée qui survit à toutes les autres au cœur d'une mère, la soutient encore et seule retarde l'instant fatal. Recueillant ses forces épuisées, rappelant ses esprits qui s'égarent, elle adresse à Admète cette prière d'une expression véritablement ravissante :

« Admète, vous voyez où j'en suis ; laissez-moi vous dire, avant que je meure, ce que je souhaite. Par mon dévouement, par le sacrifice de ma vie, je vous conserve cette lumière du jour; je meurs pour vous; et cependant je pouvais ne pas mourir; je pouvais me choisir un autre époux parmi les Thessaliens, et continuer d'habiter en reine dans cette riche maison. Je n'ai pas voulu vivre, séparée de vous, chargée, après la mort de leur père, de vos tristes enfants. Je ne me suis point laissé toucher par ces dons de la jeunesse, que je possédais, dont je devais jouir. Celui qui vous a engendré, celle qui vous a mis au monde, vous ont abandonné, lorsque, au terme de la vie, il leur convenait sans doute de mourir, et, par un généreux abandon, de sauver leur enfant, leur unique enfant, un fils qu'ils n'avaient pas l'espérance de remplacer. Et j'eusse vécu, et vous-même eussiez achevé les jours qui vous étaient réservés, sans vous voir réduit à pleurer la solitude du veuvage, à élever des orphelins. Un dieu a voulu qu'il en fût ainsi: soumettons-nous : seulement, en retour de ce que je fais, accordez-moi une grâce, non pas égale; qui pourrait valoir la vie? mais juste, vous en conviendrez, si, comme vous le devez, vous chérissez ces enfants d'un amour égal au mien. Souffrez qu'ils demeurent toujours les maîtres dans ma ma son; ne leur donnez point une autre mère, qui ne me vaudrait point peut-être, et dont la haine s'appesantirait sur ceux qui sont à vous non moins qu'à moi. Oh! ne le faites pas, je vous en supplie. Une marâtre est, pour les enfants d'une première épouse, un ennemi, qui ne pardonne pas plus que la vipère. Au moins mon fils a-t-il, dans son père, un asile, un rempart; il peut lui parler, il peut l'entendre. Mais toi, ma fille, comment te conserver pure et honorée, si, pour ton malheur, ton père se donne une telle compagne? Peut-être t'opprimant du poids d'une injurieuse renommée, elle flétrirait, dans la fleur de ta jeunesse, l'espoir de ton hymen. Car ce n'est point ta mère qui doit te présenter à un époux; ce n'est pas elle qui sera près de toi, lors des douleurs de l'enfantement, pour te soutenir de sa présence, ô ma fille, en ce moment, où rien n'est si doux qu'une mère. Voilà qu'il me faut mourir: et quand? non pas demain; non pas le jour d'après; mais sur l'heure : un instant encore, et l'on me comptera parmi ceux qui ne sont plus. Adieu! vivez heureux! vantez-vous d'avoir eu, ô mon époux, la meilleure des femmes, et vous, mes enfants, la meilleure des mères [1]. »

J'ai traduit, à peu près littéralement, pour le citer, ce morceau célèbre. La paraphrase de Brumoy, l'imitation de La Harpe, en conservent, il est vrai, assez fidèlement le mouvement et les idées; mais, par leurs qualités mêmes, par l'élégance et la pompe du style, elles en altèrent quelque peu l'exquise simplicité. Ce n'est pas assez, pour rendre Euripide, d'être simple à la manière du théâtre, il faut tâcher de l'être comme la nature.

Il n'y a certainement nulle recherche dans ce début de Brumoy :

« Vous voyez, chère Admète, à quel état votre épouse est réduite. Approchez, et recevez de sa bouche les dernières paroles qu'elle vous réservait avant le trépas. »

Il n'y en a pas davantage dans ces premiers vers de La Harpe :

Cher Admète, je touche à mon heure suprême,
Voyez ce que j'ai fait pour un époux que j'aime.

Mais n'y sent-on pas cependant une sorte d'apprêt oratoire, un tour de harangue et d'exorde, que n'ont pas les paroles de l'Alceste grecque :

« Admète, vous voyez où j'en suis : laissez-moi vous dire, vant que je meure, ce que je souhaite. »

On pourrait continuer ce parallèle, et partout on trouverait, sous la dignité d'un langage emprunté par les deux traducteurs au souvenir de la scène moderne, une

1. V. 293-338.

expression familière, qui descend parfois jusqu'à l'allusion proverbiale ; comme lorsque Euripide fait dire à son héroïne qu'*une marâtre est, pour les enfants d'une première épouse, un ennemi qui ne pardonne pas plus que la vipère;* ou encore, dans un passage que j'ai omis, parce qu'il ne pouvait se passer d'une explication, qu'*il lui faut mourir, non pas demain, non pas le troisième jour du mois;* rappelant sans doute par là le délai que l'indulgence de la loi ou l'humanité des créanciers accordait, chez les Grecs, aux débiteurs. Car c'est ainsi que tous les interprètes [1] entendent des mots, obscurs pour nous, et que d'après eux, La Harpe a rendus élégamment dans ces vers :

Il faut nous séparer : la mort, qui me menace,
N'admet point de délai, n'accorde point de grâce.

On peut appliquer à de tels passages cette observation d'Aristote [2] qu'Euripide a le premier connu et enseigné le secret de cacher l'art dans la poésie, de la ramener au naturel par un mélange habile d'expressions empruntées au langage usuel : artifice savant qu'il ne faut pas confondre avec l'usage plus spontané de cette familiarité noble, commune à tous les tragiques grecs.

A cette vérité, de quelque manière qu'elle soit obtenue, répond celle des sentiments pris dans la nature la plus générale. Quoi de moins rare que ce qu'on voit ici? Une jeune femme mourante, avec le regret de la vie et des joies domestiques, avec une jalouse sollicitude pour les enfants qu'elle laisse orphelins? C'est de la tragédie de tous les jours et de toutes les familles. Mais précisément pour cela, il n'est point de cœur qui n'en soit ému, et

1. Sauf toutefois le dernier traducteur d'Euripide, M. Artaud, auquel il paraît plus probable qu'il y avait ici une « allusion à l'usage établi, dans les condamnations capitales, de laisser au condamné un délai de trois jours pour l'exécution de la sentence. »

2. *Rhet.* III, 2, § 1.

lorsque, au milieu de ces aimables et touchantes faiblesses de l'humanité, nous voyons se développer l'héroïsme du dévouement, du sacrifice, ce spectacle, tout sublime qu'il est, nous semble vraisemblable ; il ne peut trouver, chez personne, ni incrédulité, ni froideur.

Encore une remarque et qui confirme ce que je viens de dire. Alceste, comme les héros romanesques du théâtre, ne prend point le soin hypocrite de cacher tout ce que lui coûte sa résolution et combien elle l'élève à ses propres yeux. Elle se pare de sa vertu, aux yeux de son époux et de ses enfants, avec une sorte d'orgueil qui est dans la nature, et qui, loin de nuire à l'effet du tableau, l'achève et le complète par un dernier trait de vérité naïve.

La scène se soutient jusqu'au bout aussi vraie, aussi attendrissante ; après qu'Admète, avec les plus vifs transports de reconnaissance, d'amour, de regret, a prononcé la promesse qui lui est demandée [1], elle se termine par ce dialogue où se précipitent, d'un mouvement plus rapide

1. Nouveau rapport avec l'*Hippolyte*, v. 852 sqq., où, comme on l'a vu plus haut, p. 57, Thésée suppose que des tablettes qu'il retire des mains glacées de sa femme contiennent une pareille demande, et se hâte, par avance, d'y souscrire.

C'est dans cette scène aussi, v. 370 sqq., que se trouve ce passage précédemment cité, p. 33, à l'occasion d'un passage analogue de l'*Iphigénie en Aulide*, v. 1200 sqq. : « Si j'avais la langue, la lyre d'Orphée, et que je pusse, fléchissant la fille de Cérès ou son époux, te ramener des enfers, j'y descendrais. Ni le chien de Pluton, ni Charon, le conducteur des âmes, ne pourraient m'empêcher de te rendre à la lumière. »

Il semble que M. Legouvé qui, dans sa *Médée*, a introduit quelque chose de l'*Hippolyte* (voyez plus haut, p. 51), se soit souvenu de l'*Alceste*, aussi bien que du IVe livre des *Géorgiques*, lorsqu'il a fait dire à Orphée, acte III, scène 1, en vers charmants :

. . . . . .
Et si la mort venait ravir celle que j'aime....
— Tu mourrais! — Non! j'irais affronter la mort même :
Oui! sans guide, sans arme, une lyre à la main,
J'irais du Phlégéthon tenter le noir chemin!
La douleur donne à l'âme une force divine!
Et parmi les sanglots sortis de ma poitrine,
Ma bouche exhalerait de tels vers, et mes chants
La redemanderaient en accords si touchants,
Que Pluton même aurait pitié de mon supplice,
Et les enfers émus me rendraient Eurydice !

et plus tumultueux, tous les sentiments qui l'ont remplie :

ALCESTE.

O mes enfants, vous l'avez entendu ; votre père promet de ne point vous donner une marâtre, de ne point profaner ma couche.

ADMÈTE.

Je le promets encore, et je tiendrai ma promesse.

ALCESTE.

Reçois donc de ma main ces enfants.

ADMÈTE.

Don chéri d'une chère main !

ALCESTE.

Prends ma place, sers-leur de mère.

ADMÈTE.

Nécessité cruelle, puisqu'ils ne t'auront plus !

ALCESTE.

Je voudrais vivre pour vous, ô mes enfants, et je meurs !

ADMÈTE.

Malheureux ! que deviendrai-je sans toi ?

ALCESTE.

Le temps adoucira ta peine. Ce n'est plus rien qu'un mort.

ADMÈTE.

Emmène-moi, au nom des dieux, emmène-moi aux enfers

ALCESTE.

C'est assez de moi, qui meurs pour te sauver.

ADMÈTE.

O Destin, quelle épouse tu me ravis !

ALCESTE.

Mes yeux se couvrent d'un nuage et déjà s'appesantissent.

ADMÈTE.

Je péris, si tu me quittes, ô femme !

ALCESTE.

Je ne suis plus ; ne me compte plus au nombre des vivants.

ADMÈTE.

Relève ta tête ; ne quitte pas tes enfants.

ALCESTE.

Que ne puis-je ! mais adieu, mes enfants, adieu !

ADMÈTE.

Regarde-les ! regarde-les !

ALCESTE.

C'est fait de moi.

ADMÈTE.

Quoi ! tu nous abandonnes ?

ALCESTE.

Adieu !

ADMÈTE.

Je suis perdu, infortuné !

LE CHŒUR.

Elle a cessé de vivre ; Admète n'a plus d'épouse[1].

Ici, dans le mètre lyrique, qui reparaît, éclate en accents déchirants la douleur du fils d'Alceste ; on peut ajouter et de sa fille, car cet enfant qui n'a pas encore de voix pour se plaindre, trouve un interprète dans son frère, moins jeune et plus instruit de son malheur.

Le chœur exhorte Admète à la constance, et cet époux désolé, imposant silence à ses regrets, ordonne en roi les cérémonies des funérailles, et commande aux Thessaliens ses sujets un deuil universel. Ce deuil commence aussitôt par des chants où est magnifiquement célébré l'héroïque dévouement d'Alceste.

Toute cette première moitié de la pièce me paraît d'une beauté achevée, et j'y admire surtout, comme dans la plupart des tragédies grecques, cette étonnante fécondité

1. V. 384-405.

d'imagination qui trouve pour l'expression d'une situation toujours la même, d'un sentiment unique, des formes si variées. La lyre du poëte antique a peu de cordes, mais que d'accords sa main sait en tirer !

Une tragédie, qui, dès le début, atteint à ce degré de pathétique, ne peut guère s'y maintenir ; il lui faut ou déchoir ou changer de ton, comme fait celle-ci, qui, commencée au milieu des larmes, s'achève par de la joie et presque de la gaieté. Ce mélange d'impressions contraires, réprouvé sur notre scène, applaudi sur d'autres, et aujourd'hui l'un des sujets favoris de la controverse littéraire, n'est pas, comme l'on voit, si entièrement moderne qu'on le croit communément. Sa première introduction dans l'art tragique remonte au moins à Euripide, et, quoi qu'il en faille penser, c'est certainement une des singularités les plus piquantes que puisse offrir l'étude de son théâtre.

On en a fait, je le sais bien, contre la tragédie d'*Alceste*, un sujet de reproche, même chez les anciens. Aristote la condamne implicitement au chapitre de sa Poétique[1] dans lequel il refuse d'admettre comme des fables tragiques celles où le changement a lieu du malheur au bonheur. Un scoliaste, dont l'argument se lit en tête du texte grec de cette pièce[2], la renvoie presque au drame satyrique et à la comédie, à cause de sa termination heureuse. Mais je ne puis, pour mon compte, bien que je sache (j'ai eu occasion de le dire ailleurs[3]) que l'*Alceste* a été donnée en place de drame satyrique à la fin d'une tétralogie, lui refuser, avec ce scoliaste et les critiques assez nombreux qui l'ont suivi, le caractère tragique, le titre de tragédie. Ce qui constitue la tragédie, c'est, à ce qu'il me semble, la nature des sentiments qui y dominent, et non celle du dénoûment, qui peut, de l'aveu d'Aristote, et du bon sens, tourner selon le dessein du poëte, et le besoin du sujet,

1. *Poét.* XIII. Voyez, à ce sujet, Marmontel, *Éléments de littérature*, art. *Catastrophe*.
2. Édition de Boissonade, t. II, p. 156 ; cf. *Notul.*, *ibid.*, p. 345.
3. Voyez t. I, p. 28 et 31.

à l'infortune ou au bonheur. Que l'un soit plus tragique que l'autre, tout le monde en convient et je suis loin d'y contredire. Mais que cette manière, préférable en général, soit la seule permise, c'est ce qu'on ne me persuadera pas. Quoi ! les critiques vanteront sans cesse dans Homère ce sourire involontaire qui se mêle un moment aux larmes d'Andromaque ; et ils blâmeront Euripide, lorsqu'il se permet d'*éclaircir le front chargé d'ennuis* de sa Melpomène ! Il faut être bien ennemi de son plaisir pour sacrifier ainsi, à la rigueur des classifications, une émotion nouvelle, et, on ne peut le nier, pleine de charme, quelque nom que lui refuse ou que lui donne la poétique.

Du reste, si, dans son tableau, Euripide introduit la lumière au milieu des ombres, ce n'est pas par une opposition heurtée, mais par un insensible et harmonieux passage. Je souhaite qu'on en puisse juger d'après l'analyse qu'il me reste à présenter de la seconde moitié de l'*Alceste :* analyse que quelques pages pleines du sentiment passionné de la beauté antique[1], où cette partie précisément de l'œuvre d'Euripide a été, il n'y a pas bien longtemps, admirablement reproduite et appréciée, me rendront à la fois plus facile et plus dangereuse.

Tandis que les vieillards thessaliens sont occupés à chanter les louanges de leur reine, paraît Hercule, qui, se rendant en Thrace, pour y ravir, selon l'ordre d'Eurysthée, les chevaux de Diomède, et ayant pris son chemin par la ville de Phères, vient demander l'hospitalité au palais d'Admète. Il s'établit entre le chœur et ce héros, au sujet de l'expédition qu'il médite, une conversation assez froide, mais qui, je pense, dans le dessein d'Euripide, a pour but d'empêcher qu'il ne soit question entre

1. M. Villemain, Cours de littérature française, *Tableau de la littérature au dix-huitième siècle*, XLIIIe leçon. A cette leçon, faite et publiée en 1819, a souvent renvoyé M. Maignien, auteur d'une estimable traduction d'*Alceste* et de judicieuses réflexions sur cette tragédie et le théâtre grec, insérées par lui, en 1837, dans un volume d'*Études littéraires*. J'ai cité ailleurs d'autres *Études* qu'il a fait paraître depuis, en 1841, et où il s'est occupé de l'*Œdipe Roi* et du *Prométhée*.

eux de la mort d'Alceste. Admète arrive à temps pour prévenir cette explication inévitable, mais que le poëte veut à tout prix éviter. Si Hercule apprend le malheur qui vient de frapper son ami, il refusera d'entrer dans sa maison. Admète qui le comprend, et qui ne veut pas, malgré sa profonde affliction, manquer au devoir, si sacré chez les anciens, de l'hospitalité, parvient, par des paroles équivoques, à lui cacher la vérité que quelques indices lui faisaient déjà soupçonner.

On a trouvé invraisemblable l'erreur d'Hercule, et en effet l'auteur ne l'a obtenue que par des moyens dont l'artifice est trop visible. Cette espèce d'escamotage, qui substitue, avec dextérité, au cours naturel et nécessaire des idées et des discours, un ordre d'entretien arbitraire et factice, était en général fort étranger à la simplicité et à la franchise du génie dramatique des Grecs : c'est un raffinement de l'art qui ne se montre guère que chez Euripide, et encore assez rarement. Voltaire, qui le lui reproche avec quelque dureté[1], n'avait peut-être pas le droit d'être sévère, car il se l'est souvent permis, et ses exemples ont beaucoup contribué à en rendre l'usage aussi général et aussi approuvé qu'il l'est aujourd'hui sur notre scène. Si, par exemple, Tancrède persiste à croire Aménaïde infidèle, n'est-ce pas parce que le poëte, avec une adresse subtile, que La Harpe a eu la bonhomie de louer, ne permet pas aux deux amants de se dire, lorsqu'ils se rencontrent, ce qu'il était impossible qu'ils ne se dissent pas ?

De ce défaut résulte, au reste, chez Euripide, une grande beauté. C'est certainement un noble spectacle que celui d'Admète renfermant sa douleur pour la dérober aux regards de son hôte. Le chœur rappelle, à cette occasion, que la maison d'Admète fut toujours hospitalière, et retrace, dans des strophes d'une riche et gracieuse poésie, le séjour qu'y fit jadis Apollon. Ce souvenir n'est point un hors-d'œuvre descriptif. Il nous montre la

1. *Dictionnaire philosophique*, art. *Anciens et modernes*.

piété d'Admète comme l'objet constant de l'amour et de la protection des dieux ; il nous fait pressentir qu'elle sera récompensée par Hercule, comme elle l'a déjà été par Apollon ; il prépare le merveilleux du dénoûment, en nous reportant dans cette région fabuleuse, dont nous ont fait descendre tant de scènes d'une vérité domestique et familière.

Une des choses qu'Euripide s'est le plus attaché à faire ressortir dans sa pièce, c'est le contraste du dévouement d'Alceste avec l'insensibilité des parents d'Admète, qui, si près de la mort[1], n'ont pas voulu mourir pour leur fils. Non content de le rappeler sans cesse, il lui a encore consacré une scène entière presque unanimement condamnée comme révoltante par les modernes[2], et dont il ne paraît pas cependant que les anciens aient été blessés : Aristophane ne le dit pas, dans celles de ses pièces du moins qui nous sont parvenues, et où ne manquent pas des parodies de détail de l'*Alceste* et même de cet endroit de l'*Alceste*[3] ; or on sait qu'il ne passait rien à Euripide. Ajoutons que, dans des bas-reliefs antiques[4] où sont reproduites les principales situations de la tragédie, cette scène n'a point été omise.

Brumoy, dans une justification ingénieuse, mais forcée, que je ne discuterai point, abuse, en faveur du poëte grec, de ce dissentiment présumé, et qui, fût-il d'ailleurs plus évidemment établi, resterait inexplicable. Il ne porte pas en effet sur un point de goût, mais sur un

1. L'attachement des vieillards à la vie a été énergiquement exprimé par le même poëte dans un autre de ses ouvrages, son *Méléagre* (voy. le fragment XVIII, Stob. CXIX, 9, et ce qu'en ont dit Valckenaer, *Diatr.* XIII, et Matthiæ, *Eurip. fragm.*) ; et par Sophocle dans son *Acrisius* (voyez fragments VII, VIII, Stob. LXXIV, 28 ; CXIX, 7.)

2. Wakefield a loué l'exécution de cette scène en des termes bien vifs que reproduit et approuve J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, 1843, t. I, p. 225.

3. Par exemple les vers 380, 182, 710, 694 de l'*Alceste* sont parodiés dans les passages suivants d'Aristophane : *Acharn*, 893 ; *Equit*, 1252 ; *Nub.* 1415 ; *Av.* 1244.

4. Voyez celui que donne, d'après Zoëga, M. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. IV, n° CLXXIII des planches, et 651 de l'explication.

point de morale, peu susceptible de varier au gré des temps et des lieux, l'universelle, l'inviolable obligation du respect filial[1].

Hercule a été conduit dans l'appartement destiné aux étrangers. Le cortége funèbre d'Alceste commence à sortir du palais. En ce moment se présente le vieux père d'Admète, Phérès, apportant, pour en décorer le cercueil, de riches présents, et exprimant sa reconnaissance envers celle qui lui a sauvé un fils. Il est durement repoussé par Admète, qui ne craint pas de lui reprocher, à lui et à sa mère, d'avoir causé la mort de son épouse, en refusant de mourir eux-mêmes en sa place. Phérès, indigné, réplique qu'Admète a eu la lâcheté de sacrifier cette épouse, qu'il regrette, à la conservation de ses jours. Cette odieuse contestation, que le chœur tâche en vain, mais peut-être aussi trop faiblement, d'interrompre, se prolonge entre le père et le fils, avec un acharnement trop peu justifié, chez l'un par l'égarement de la douleur, chez l'autre par l'emportement de la colère : elle décèle, dans tous deux, un amour égoïste de la vie, qui les dégrade également; elle fait ressortir dans la pièce un défaut de vraisemblance, que le pathétique admirable du poëte n'avait pas laissé jusqu'ici le loisir d'apercevoir, l'impossibilité qu'Admète ait pu jamais consentir au sacrifice d'Alceste.

C'est là le vice, vraiment grave et fondamental, de cette composition ou, du moins, du sujet[2]; Euripide 'a trahi involontairement par ce penchant de sophiste et de rhéteur, qui lui fit trop souvent débattre dans des plaidoyers

1. Voyez Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, art. *Anciens et modernes*.

2. On le trouve signalé chez les anciens eux-mêmes. Valère Maxime, liv. IV. c. VI, § 1, racontant comment Tiberius Gracchus avait tourné contre sa propre vie un présage qui pouvait menacer celle de sa femme Cornélie, en prend occasion pour adresser à Admète cette véhémente apostrophe : « Ote, Thessaliæ rex, Admete, crudelis et diri « facti crimine sub magno judice damnatum! qui conjugis tuæ fata pro « tuis permutari passus es, ea que, ne tu exstinguereris, voluntario obitu « consumpta, lucem intueri potuisti! Et certe prius parentum indul- « gentiam tentaveras, femineo animo impar inventus. »

contradictoires des thèses de morale subtile, des questions de casuiste, et produire au dehors, au moyen du dialogue, ces sentiments honteux qui ne sont peut-être pas étrangers à la nature, mais qu'on ne s'avoue pas à soi-même, loin d'en faire confidence à autrui.

A cela se bornent, et c'est bien assez, les reproches que la critique est en droit d'adresser à la tragédie d'*Alceste* : car je ne pense pas qu'on ait eu raison de blâmer la scène suivante, prise dans cette nature familière, qui n'était point dédaignée des poëtes grecs.

On y voit paraître l'esclave chargé par Admète de recevoir Hercule; il s'est échappé un moment pour venir se plaindre en liberté de l'importune arrivée et de l'indécente joie de cet étranger, qui se livre au plaisir d'un festin dans une maison remplie de deuil. Il regrette de n'avoir pu accompagner jusqu'à sa dernière demeure sa bonne maîtresse, qui fut toujours, pour lui et ses compagnons d'esclavage, comme une mère; qui si souvent, auprès d'Admète, a plaidé leur cause et obtenu leur grâce[1]. Je ne puis comprendre, en vérité, comment cette naïveté touchante n'a pas désarmé les censeurs.

On croirait, à les entendre, qu'Euripide a exposé aux yeux le repas d'Hercule; il l'a retracé seulement à l'imagination par quelques vers qu'on a pu[2] sans doute rapprocher des scènes où la comédie s'égayait[3], dans le même temps, sur la voracité du héros, mais qui certes s'en distinguent assez par le ton pour que de bons juges[4] y aient encore retrouvé son caractère divin. *Une telle scène*, dit Voltaire[5], *ne serait pas soufferte chez nous à la foire*. Et pour le prouver, après avoir accusé Brumoy d'une fidé-

1. V. 789 sqq.

2. Bœttiger, *Aristophanes impunitus deorum gentilium irrisor*, Leips., 1790; *Opuscula*, 1837, p. 82.

3. Aristoph., *Ran.* 549 sqq.; *Av.* 1578 sqq.; *Vesp.* 60.

4. God. Hermann, *de Compositione tetralogiarum tragicarum*, *Opusc.*, t. II, p. 318 : « .... Hercule illo vix quidquam divinius ab Euripide « factum est.... » Voyez encore, à ce sujet, J. A. Hartung, *ibid.*, p. 220 sqq.

5. *Dictionnaire philosophique*, art. *Anciens et modernes*.

lité peu scrupuleuse, il la traduit lui-même en style de parade. C'est, ajoute La Harpe, qui lui sert de second dans cette parodie, *une disparate choquante*[1]. Un critique dont on ne peut contester l'autorité en matière de goût[2], y a vu plus justement un contraste assez semblable à celui qu'il avait ailleurs loué éloquemment dans le Roméo et Juliette de Shakspeare[3]. On me saura gré de citer les deux passages, apologie réciproque de deux beaux génies.

« Les froides plaisanteries des musiciens, dans une salle voisine du lit de mort de Juliette, ces spectacles d'indifférence et de désespoir rapprochés l'un de l'autre, en disent plus sur le néant de la vie, que la pompe uniforme de nos douleurs théâtrales. »

« .... Cette belle Juliette qui a brillé au milieu du bal, deux jours après, elle est morte. Voilà des musiciens qu'on a fait venir pour sa noce; il n'y a plus de noce à faire ; ces musiciens vont servir à autre chose, à l'enterrement. A côté de cette salle où est étendue Juliette morte, où sa famille pleure, ils sont là qui causent et font des plaisanteries. Voilà Shakspeare éminemment classique; il se rencontre avec Euripide. »

Je reviens au poëte grec : il amène bientôt sur la scène, à la suite de l'esclave mécontent, Hercule, qui a remarqué sa mauvaise humeur et son absence désobligeante. Le héros ne tarde pas à tirer de lui le secret qu'on lui a caché et dont l'honnête serviteur le croyait instruit. Il s'informe rapidement du lieu où l'on a dû transporter Alceste, et il s'y rend aussitôt, après avoir annoncé que, par reconnaissance pour la magnanime hospitalité d'Admète, il ravira son épouse aux mains du Génie de la mort, et la redemandera, s'il le faut, à Pluton lui-même.

On ne conçoit pas trop comment il ne rencontre point

1. *Lycée.*
2. M. Villemain, *Cours de Litterature française*, passage précédemment cité.
3. *Nouveaux mélanges historiques et littéraires; Essai littéraire sur Shakspeare.*

en route Admète, que nous allons voir arriver de la cérémonie des funérailles. Une autre circonstance, que les usages ordinaires du théâtre grec rendent singulière, c'est que le chœur, abandonnant la scène qu'il ne quitte jamais[1], a servi de cortége au roi et reparaît avec lui.

Après les plaintes qui ont rempli la plus grande partie de cette tragédie, la verve pathétique d'Euripide n'est point encore épuisée ; il trouve avec une facilité merveilleuse de nouveaux accents pour le désespoir d'Admète, lorsque l'époux désolé revoit cette maison désormais *déserte* pour lui, et *pleine de l'absence* d'Alceste. Le passé et l'avenir se retracent alors douloureusement à sa pensée :

« O mon palais! Pourrai-je en passer le seuil? Pourrai-je y demeurer, lorsque ma fortune est ainsi détruite? Hélas! Quelle différence! Ce fut à la lueur des flambeaux, au bruit des hymnes de fête, que j'y entrai autrefois, tenant la main de ma compagne bien-aimée. Une troupe joyeuse nous suivait, qui, dans ses chants, nous disait heureux, celle qui n'est plus et moi, de ce que, sortis tous deux d'une noble origine, nous unissions nos destinées. Et maintenant, à la place des concerts d'hyménée c'est le cri des funérailles, au lieu de cette pompe éclatante c'est le noir appareil du deuil, qui me ramènent vers ma couche solitaire[2].... »

« Que deviendrai-je, lorsque je verrai ce lit où elle ne sera plus, ces siéges où elle se tenait, ma maison dans un lugubre abandon, sur mes genoux mes enfants appelant leur mère, et autour de moi mes serviteurs pleurant la maîtresse qu'ils ont perdue[3]? »

Il se représente ensuite tout ce qui l'attend au dehors ; la vue importune du bonheur ou les discours injurieux qui lui rendront amère cette vie qu'une héroïque épouse lui a conservée.

1. Les exemples du contraire sont très-rares ; on n'en peut guère citer avec celui-ci que deux, l'un dans les *Euménides*, v. 229, l'autre dans l'*Ajax*, v. 814. Voyez t. 1, p. 372 ; t II, p. 21.
2. V. 933-946.
3. V. 963-967. Je ne puis me défendre de rapprocher de cette scène celle où Bernardin de Saint-Pierre a exprimé si pathétiquement la douleur de Paul revoyant, après le départ de Virginie, l'habitation qu'elle a quittée.

Parmi ces plaintes sont jetées, avec un naturel parfait, les consolations du chœur, consolations sincères, mais, comme il arrive, impuissantes pour une douleur inconsolable. Dans le nombre se remarque une allusion assez évidente à la fermeté avec laquelle le maître d'Euripide, Anaxagore, avait récemment supporté, à quatre-vingt-quinze ans, la mort d'un fils unique, se contentant de dire : « Je savais que j'avais mis au monde un mortel[1]. »

« J'avais dans ma famille un homme à qui fut enlevé un fils digne de ses larmes, l'unique espoir de sa maison. Et cependant il supportait ce malheur avec constance, bien qu'il n'eût pas d'autre enfant, et que, sous ses cheveux blancs, il penchât déjà vers le terme de sa vie[2]. »

Dans cette scène je retrouve l'accord, déjà remarqué ailleurs, d'un entretien en apparence désordonné et de la savante progression de l'ode. Le tout se termine par l'image de l'invincible nécessité, et par l'annonce de l'éternelle gloire d'Alceste.

Tout à coup survient Hercule avec une femme voilée. Après de tendres reproches sur l'erreur où son ami l'a laissé, il lui présente cette femme, qui, dit-il, a été le prix d'une victoire difficile, et dont il le presse d'accepter la garde jusqu'à ce qu'il revienne de son expédition. Admète s'y refuse ; il ne peut, répond-il, la recevoir dans sa maison, ni avec convenance pour elle, ni avec honneur pour lui. Une telle compagnie, d'ailleurs, ne le rappelle-

1. Cic. *Tusc.* III, 14 ; Val. Max. V. 10 ; Plutarch, *Consol. ad Apollon.* 33, etc. M. Th. Fix, qui ne doute pas de la réalité de cette allusion, s'en sert pour confirmer la date donnée à l'*Alceste* par la didascalie, assez récemment découverte, que nous avons rapportée, t. I, p. 31, Olymp. LXXXV, 2. Voyez dans l'Euripide de la Bibliothèque grecque de F. Didot, 1843, sa *Chronologia fabularum*, p. v. Une autre confirmation de cette date, à certains égards, résulte des parodies de l'*Alceste*, dans quelques pièces d'Aristophane, dont il a été question plus haut, p. 213, note 3, dans *les Acharniens*, *les Chevaliers*, *les Nuées*, *les Oiseaux*, pièces données seulement à partir de la quatrième année de la LXXXVIIIe olympiade.

2. V. 927 sq.

rait-elle pas sans cesse au sentiment de son malheur ? Et, en effet, quand il la regarde, il croit lui trouver quelque ressemblance avec sa chère Alceste. Il conjure qu'on l'éloigne, qu'on lui épargne un aspect qui le tue. Hercule change d'entretien, et, tantôt regrettant de ne pouvoir lui rendre ce qu'il a perdu, tantôt blâmant l'excès de sa douleur et combattant ses projets d'éternel veuvage, il cherche à le préparer au bonheur inespéré qui l'attend. Puis il revient à sa première demande et, à force d'importunités, arrache le consentement si longtemps refusé. Mais ce n'est pas assez qu'Admète accueille cette captive, il faut qu'il l'introduise lui-même, qu'il lui présente la main. Il résiste, puis se rend encore, et Hercule, enlevant le voile, lui fait reconnaître, dans cette femme dont il détourne les yeux avec une sorte d'horreur, Alceste ravie au trépas. Admète doute, interroge avec anxiété ; il s'assure par ses regards, par ses caresses que c'est bien Alceste qui lui est rendue[1]. Mais pourquoi donc garde-t-elle le silence ? C'est, répond Hercule, qu'elle appartient encore aux divinités infernales, et que trois jours doivent s'écouler avant que la consécration qui l'a dévouée à leur empire soit effacée. Cette invention me semble très-heureuse, non pas, comme le prétend W. Schlegel, assez subtilement, parce que le poëte respecte ainsi le voile qui cache aux vivants le séjour des morts, sorte de réserve pieuse qu'Euripide n'eut jamais, bien au contraire ; mais parce qu'il nous reporte par là, de la joie de son dénoûment, aux émotions terribles et touchantes qui ont précédé, et nous retient pour un moment encore dans la tragédie. Nous sommes à ce spectacle, on me pardonnera de revenir sur cette comparai-

1. Un commentateur anglais rapproche cette situation de celle qui termine *le Conte d'hiver* de Shakspeare (acte V, sc. 8). Cette image, par degrés animée, dans laquelle le roi de Sicile finit par reconnaître une épouse autrefois condamnée par lui, quoique innocente, et dont depuis longtemps il pleurait la perte, n'est pas, en effet, sans analogie avec la femme voilée dans laquelle Admète retrouve, avec tant de surprise et de joie, son Alceste perdue.

son[1], comme le voyageur que Delille a peint égaré dans les catacombes, et qui, après avoir retrouvé le fil qu'il avait perdu, s'y arrête avec quelque charme :

A l'abri du danger, son âme encor tremblante
Veut jouir de ces lieux et de son épouvante;
A leur aspect lugubre, il éprouve en son cœur
Un plaisir agité d'un reste de terreur[2].

Telle est cette tragédie singulière, l'une des plus pathétiques du théâtre grec assurément, et qui toutefois, par la peinture satirique des vieux parents d'Admète, par les traits familiers dont est marqué en grande partie le rôle d'Hercule, par la nature non pas seulement heureuse, mais presque enjouée du dénoûment, s'approche, plus qu'aucune autre du même théâtre, des limites de la comédie. J'ai déjà dit[3], mais il convient de le répéter ici, qu'on l'avait quelquefois, à raison de ce caractère, chez les anciens et chez les modernes[4], assimilée au drame satyrique, et qu'en effet, dans l'ensemble de pièces dont elle faisait partie, elle remplaçait cette conclusion ordinaire des tétralogies.

C'est pour ne l'avoir point considérée sous ce point de vue, que plusieurs critiques, traitant de fautes ses étrangetés, en ont parlé avec si peu d'estime. Un historien de la littérature grecque[5] a été jusqu'à dire *qu'on la regarde, malgré ses beautés de détail, comme une des plus faibles productions d'Euripide.* Je proposerais de mettre, par amendement, que c'est, malgré quelques défauts, un de ses chefs-d'œuvre.

Ce chef-d'œuvre est comme isolé dans l'histoire de

1. Voyez t. II, p. 111.
2. *L'Imagination*, chant IV.
3. Voyez t. I, p. 28, 31, et plus haut, p. 210.
4. Le premier, je crois, qui ait renouvelé cette assimilation, c'est l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre.* Elle a été présentée assez récemment, avec des développements dignes d'attention, par M. Hartung, *ibid.*, p. 229 et suiv,
5. Schoell., t. III, ch. XI; t. II, p. 56.

la tragédie grecque, qui n'a guère conservé le souvenir d'aucune autre *Alceste;* car, je l'ai dit ailleurs[1], c'est gratuitement, à ce qu'il semble, qu'on a prêté une tragédie de ce titre à l'antique Thespis, et l'on ne sait rien de celle qui le porte[2] dans le catalogue, assez contestable aussi, de Phrynichus.

On croit[3] que l'*Alceste* d'Euripide a été parodiée par le plus illustre, avec Alexis, des poëtes de la moyenne comédie, par Antiphane, dans une pièce également intitulée Alceste[4] et donnée probablement[5] la deuxième année de la CVIe olympiade.

Ce titre d'Alceste se retrouve dans les listes plus ou moins exactes qu'on a dressées, d'après les témoignages anciens, des ouvrages dramatiques de Névius[6], d'Ennius[7], d'Attius[8] : mais, pour les deux premiers, il y a des raisons de douter s'il ne faut pas choisir entre eux, ou même reconnaître dans un écrivain qui leur est très-postérieur, Lévius[9], l'auteur de l'Alceste qu'on leur attribue, et de plus si cette Alceste était une tragédie ou une comédie, une imitation d'Euripide ou d'Antiphane.

La fable d'Alceste a bien souvent tenté les modernes. Le pathétique de la situation, le merveilleux de l'aventure la leur ont fait reproduire, alternativement, sur leurs scènes tragiques et lyriques.

De 1540 à 1543, l'un des plus heureux disciples de la muse latine, Buchanan, donna de l'*Alceste* d'Euripide, aussi bien que de sa *Médée*[10], d'élégantes traductions.

1. T. I, p. 19 sq.
2. Hésych., v. ἀθαμβεῖς.
3. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 324 ; t. III, 15.
4. Athen., *Deipn.* III; XII.
5. Bœckh, *Corpus inscript. græc.*, I, n° 231. Cf. Meineke, *ibid.*
6. A. Gell., XIX, 7 ; Non , v. *Obesum.*
7. Fulgent, *Exposit. Serm. ant.*, v. *Friguttire.* Cf. Bothe, *Poet. scen. lat.*; *Fragm. trag.*, p. 31; *comic.*, p. 7.
8. Priscian. IX, X.
9. Voyez Lange, *Vindic. trag. rom.*, p. 9, 10; Bothe, *ibid.*; Wei chert, *Poet. lat. reliq.*; *de Lævio*, p. 19 sqq. M. O Ribbeck, dans ses *Tragic. latin. reliq.*. 1842, ne fait mention que de l'*Alceste* d'Attius.
10. Voyez plus haut, p. 169.

C'était à la même époque qu'il imitait les formes tragiques des anciens dans deux compositions originales, son Saint Jean-Baptiste, son Jephté. Lui-même nous a appris[1] que ces quatre ouvrages, successivement représentés sur une scène scolastique, celle du collége de Bordeaux, où il eut, dit-on, pour écolier, sinon pour acteur, Montaigne, étaient surtout destinés par lui à détourner la jeunesse du goût, alors dominant en France, des drames allégoriques.

Dès 1606, le poëte de cette première troupe française à laquelle, en 1588, les Confrères de la Passion avaient loué leur privilége, le si fécond et si médiocre Hardy, donna sa tragi-comédie d'Alceste ou la Fidélité. La pièce s'ouvrait par un long monologue assez semblable aux prologues sans fin de Sénèque ; mais du reste elle n'avait rien des unités antiques, latines ou grecques : elle semblait plutôt se rattacher à l'irrégularité barbare des anciens mystères, aux libertés du drame espagnol, alors en vogue. Hercule allant ravir Cerbère aux sombres bords et, par la même occasion[2], ramenant Alceste à Admète, y tenait autant de place que les époux thessaliens eux-mêmes. Une action complexe et lâche s'y distribuait, sans art, entre diverses époques et aussi entre diverses scènes, le palais d'Eurysthée, celui d'Admète, celui de Pluton. Quelques situations, les unes à peine indiquées, les autres poussées au contraire fort au delà des convenances, y étaient comme noyées dans une multitude de vers in-

1. *Buchanani vita ab ipso scripta biennio ante mortem.*
2. Cet à-propos pourrait bien être une réminiscence de Sénèque, qui fait dire à Thésée, *Hippol.*, 841 sq. :

> Qui, quum revulsum Tartaro extraheret canem,
> Me quoque supernas pariter ad sedes tulit;

et ailleurs, *Herc. fur.*, 802 sqq. :

> Ingeminat ictus, domitus infregit minas;
> Et cuncta lassus capita submisit canis,
> Utroque toto cessit. Extimuit sedens
> Uterque solio dominus; et duci jubet:
> Me quoque petenti munus Alcidæ dedit.

corrects, plats, languissants, parmi lesquels cependant on distingue quelques traits naturels, et d'une élégance fortuite; ce dialogue par exemple :

. . . . . .

ALCESTE.

Hé! que pourrois-je mieux, qu'ay-je à délibérer,
Toy mort, que de te suivre, et ton sort espérer?

ADMÈTE.

Tu me suivras, ton heure à son tour arrivée.

ALCESTE.

Ta trame s'achevant, la mienne est achevée[1].

. . . . . .

L'une des premières tragédies-opéras[2] que Quinault composa pour Lully fut, en 1674, Alceste ou le triomphe d'Alcide. On a loué avec raison dans cet ouvrage ce qui manque à d'autres, et semblait refusé par le sujet, le rôle intéressant d'Admète. Blessé mortellement en arrachant sa jeune épouse à un ravisseur, il n'apprend le sacrifice sublime par lequel elle l'a dérobé au trépas, que lorsque ce sacrifice est accompli, et que déjà, sur l'ordre d'Apollon, les arts élèvent le monument qui doit en consacrer la mémoire; s'immolant à son tour pour sauver ce qu'il aime, il accepte, sans hésiter, l'offre que lui fait Hercule d'aller chercher Alceste dans les enfers, à cette cruelle condition qu'elle deviendra le prix de son libérateur. Le rôle d'Hercule qui, content d'avoir mis à l'épreuve la générosité de son rival, renonce lui-même généreusement au bien qu'on lui a cédé, n'offre pas moins d'intérêt. Toute la composition est animée par cet héroïsme délicat qui procède bien plus, il faut le dire, et sur cette scène galante ce n'était pas un grave défaut, des traditions

1. Acte II.
2. Voyez plus haut, p. 193.

de la chevalerie, que de celles de la fable antique. Les sentiments développés par Euripide s'aperçoivent à peine ici : ceux qu'y a substitués le poëte moderne, s'expriment seulement en quelques vers, thèmes rapides de l'expression musicale, et de plus à tout instant interrompus par le retour importun d'une contre-partie comique; ils disparaissent presque parmi les merveilles sans nombre d'un spectacle qui fait intervenir dans l'action les puissances surnaturelles du ciel, de la mer, des enfers, et par des tableaux ingénieusement variés, amuse, enchante les sens et l'imagination, un peu aux dépens des émotions du cœur. A cette partie accessoire de l'œuvre appartiennent quelques vers qui en sont la principale beauté. Marmontel[1] les a loués comme une parodie inimitable d'un air de Lully; Voltaire[2], dont La Harpe[3] trouve l'expression bien forte, a dit que rien n'est plus beau, ni même plus sublime. Les suivants de Pluton y fêtaient ainsi la venue d'Alceste[4] :

Tout mortel doit ici paraître;
On ne peut naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre ;
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords;
Le repos qu'on désire
Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici-bas prendre place :
Sans cesse on y passe;
Jamais on n'en sort.
C'est pour tous une loi nécessaire,
L'effort qu'on peut faire
N'est qu'un vain effort.
Est-on sage

1. *Éléments de Littérature*, art. *Canevas*.
2. *Dictionnaire philosophique*, art. *Art dramatique*.
3. *Lycée*.
4. Acte IV, sc. 3.

De fuir ce passage?
C'est un orage
Qui mène au port.
. . . . . .

C'est en cette même année 1674, où se jouait l'Alceste de Quinault, c'est très peu de temps après la première représentation de cet opéra, que Racine, comme il a été dit plus haut[1], dans la préface de son Iphigénie en Aulide, défendit contre Ch. Perrault l'*Alceste* d'Euripide et en traduisit quelques vers. Lui-même, depuis quelques années, avait été fréquemment tenté de transporter une œuvre si éloignée des mœurs et des habitudes littéraires des modernes sur notre scène tragique, et cette tâche difficile, il finit par s'en charger et la pousser même assez loin, si l'on doit ajouter foi au témoignage d'un écrivain qui se crut appelé à la reprendre après lui. Un de ces collatéraux qui se disputèrent, à titres douteux, la succession dramatique du grand poëte, en attendant que se fussent déclarés des héritiers plus directs, les Crébillon, les Voltaire, Lagrange-Chancel, s'exprime ainsi dans la préface de son Alceste, donnée, avec grand succès, en 1703 :

« J'avais souvent entendu dire à M. Racine que, de tous les sujets de l'antiquité, il n'y en avait pas de plus touchant que celui d'Alceste, et qu'il n'avait point mis de pièce au théâtre depuis son Andromaque, qu'il ne se proposât de la faire suivre par celle d'Alceste. Sa préface d'Iphigénie fait voir combien il était rempli de ce sujet. J'ai connu de ses amis particuliers qui m'ont assuré qu'il avait exécuté son dessein, et qu'il leur en avait souvent récité des morceaux admirables; mais que, peu de temps avant sa mort, il eut la cruauté de priver le public d'un si bel ouvrage et de le jeter dans le feu. La lecture d'Euripide, jointe à ce que j'avais pu recueillir des idées de M. Racine, me fit naître l'envie de traiter ce sujet.... »

1. Page 203. Voy. H. Rigault, *Querelle des anciens et des modernes*, 1856, p. 132.

Quelles étaient ces idées d'après lesquelles Racine aurait modifié, pour l'accommoder à notre système tragique, l'antique sujet traité par Euripide? Les mêmes peut-être, et à cet égard un témoignage allégué par Brumoy[1] confirme celui de Lagrange-Chancel, les mêmes qui avaient présidé à la composition lyrique de Quinault, celle de remplacer le trop facile consentement d'Admète au sacrifice d'Alceste par la connaissance tardivement, douloureusement acquise de ce sacrifice; celle de faire intervenir Hercule moins accidentellement dans l'action, en supposant qu'il aime Alceste et qu'il la sauve pour un rival. Quant au dénoûment lui-même, Racine n'aurait pu, comme il l'avait fait si adroitement dans son Iphigénie, en changer le caractère merveilleux, et l'on a pensé[2], non sans vraisemblance, que cette raison plus que toute autre l'avait à la fin détourné du projet de nous donner une Alceste.

Nous ne pouvons accepter comme un dédommagement l'Alceste de Lagrange-Chancel; il s'y trouve bien quelque chose du plan qu'on peut soupçonner Racine d'avoir voulu suivre, mais rien certes de cet art par lequel il eût su fondre, comme dans son Andromaque, son Iphigénie, sa Phèdre, les éléments antiques et les éléments modernes de son œuvre; rien de la vérité humaine dont il eût animé ce qui aurait pu y manquer de vérité locale. Hercule a sauvé Alceste de la fureur d'Acaste son frère, qui voulait, bien qu'elle n'eût point participé au crime involontaire des autres filles de Pélias, la comprendre dans leur châtiment. Obligé ensuite de partir pour une expédition lointaine contre le Troyen Laomédon, il a confié la jeune princesse, sa conquête, au roi de Thessalie Phérès, lui faisant confidence de l'amour qu'il avait conçu pour elle et du dessein où il était de l'épouser à son retour : confidence inutile; Phérès, enhardi par la longue absence du héros, qu'il pensait ne jamais revoir, a donné Alceste pour

1. *Théâtre des Grecs; Réflexions sur Alceste.*
2. *Histoire du Théâtre français*, t. XIV, p. 319; La Harpe, *Lycée.*

épouse à son fils Admète. Cependant une contagion envoyée par les dieux vengeurs n'a pas tardé à désoler la Thessalie; il faut, pour la conjurer, l'offrande d'une victime humaine que désigne annuellement le sort; et de l'urne fatale est sorti, après plusieurs autres moins illustres, le nom du roi lui-même, qui n'est plus Phérès, volontairement descendu du trône, mais Admète. Pour comble de malheur, Hercule, qu'on croyait avoir péri dans les flots, revient, toujours épris d'Alceste, la croyant libre encore, et réclamant sa main. Tels sont dans la tragédie de Lagrange-Chancel les faits de l'avant-scène; il en résulte deux intérêts trop distincts et auxquels le poëte a attribué des parts vraiment trop inégales, insistant outre mesure sur la rivalité épisodique d'Hercule et d'Admète, tandis qu'il ne faisait presque qu'un épisode de ce qui était proprement le sujet, je veux dire le danger du roi de Thessalie et le dévouement de sa femme. La pièce, à laquelle d'ailleurs ne manquent ni la tempête, ni le songe, ni le sacrifice consacrés par l'usage, n'offre que le lieu commun amoureux reproduit alors, sous des noms divers, par toutes les tragédies, et cela dans un style dont quelques lambeaux maladroitement dérobés à Racine[1] font ressortir la faiblesse. Quant aux sentiments desquels Euripide a tiré toute sa tragédie, à peine s'il en est ici question, et avec quelle froideur, quelle impuissance!

Il y a quelque chose de touchant dans ces mots d'Al-

1. Les *festons magnifiques* dont Racine, au début d'*Athalie*, orne dans ses solennités le temple de Jérusalem, sont, par exemple, bien hors de propos transportés par le servile copiste aux autels domestiques dont Alceste prend congé :

> Là ses brûlantes mains de festons magnifiques
> Entourent les autels de ses dieux domestiques.
> (Acte V, sc. I.)

Campistron avait donné à Lagrange-Chancel l'exemple de ce genre d'imitation. On a souvent cité, d'après Voltaire (*Aux auteurs du Nouvelliste du Parnasse*), ce passage de son *Alcibiade*, qui rappelait si maladroitement deux vers célèbres du *Britannicus* de Racine :

> Je parlerai du moins avec la liberté
> D'un Grec qui ne doit point cacher la vérité.

ceste par lesquels Admète est progressivement amené à la découverte du cruel secret qu'il ignore :

> Vous ne savez donc pas le nom de cet ami?
> . . . . . .
> Qu'on cherche mes enfants, qu'on les fasse venir.
> . . . . . .
> . . . Mes enfants ne viennent point encore!
> . . . . . .
> Pour la dernière fois je les veux embrasser[1].

Mais ces enfants si désirés d'Alceste, si attendus par le spectateur, comment Lagrange-Chancel, élève, à ce qu'il croyait, du peintre de Joas, contemporain de l'interprète des douleurs maternelles d'Inès, ne les a-t-il pas fait paraître auprès de leur mère mourante, les a-t-il relégués, triste expédient dont il se félicite, dans un insignifiant récit!

Ainsi n'avait point fait Euripide, dont Lagrange-Chancel évite ici bien timidement la trace, pour la suivre ailleurs avec une audace bien indiscrète. Il s'est complu à développer ce qu'Euripide n'avait que trop exprimé, le lâche amour du vieux Phérès pour la vie; il le lui a fait sophistiquement déguiser sous la joie dénaturée et révoltante de ressaisir, au prix de la vie d'une belle-fille et d'un fils, l'autorité royale[2]. Ces aveux honteux, d'une franchise invraisemblable, mauvaise imitation de ceux que Corneille a fait sortir de la bouche de son Félix, eussent suffi pour glacer un meilleur ouvrage.

Tel qu'il est, c'est véritablement un chef-d'œuvre et de conception et de style, comparé à la pièce absurde et

1. Acte IV, sc. IV.
2. Voyez acte IV, sc. I, II. Dans la première de ces deux scènes se trouvent des vers imités quelques années après par Voltaire, dans son *Œdipe* :

> Ah! que le sort des rois est digne de pitié!
> Tandis qu'ils sont heureux, ils ont votre amitié;
> Mais le moindre revers écarte votre foule,
> Et, comme leur bonheur, votre amitié s'écoule.

plate que, vingt-quatre ans après, composa sur ce beau sujet, chose étrange! l'auteur ingénieux des Dehors trompeurs, Boissy. Un grand prêtre y provoque par de faux oracles Admète et Alceste à se dévouer, l'un pour le salut de son peuple, l'autre pour la vie de son époux; et pourquoi ces fraudes impies et scélérates, avouées dans l'abandon d'une confidence intime avec une étrange impudeur? C'est que ce grand prêtre, frère aîné d'Admète, mais relégué par la volonté de leur père, malgré le droit de sa naissance, dans les honneurs du sacerdoce, veut à tout prix se replacer au rang dont on l'a exclu. Heureusement Hercule, amant d'Alceste et ami d'Admète, arrive à temps pour les sauver du traître qui se fait justice en s'immolant. Voilà ce qu'après Racine, après Voltaire, qui assez récemment, en 1718, avait donné son Œdipe, Boissy osa faire de la charmante fable d'Alceste et du beau drame d'Euripide. Un tel mépris de la tradition antique, des exemples grecs et en même temps du bon sens et du goût, a vraiment de quoi confondre. Ce qui ne confond pas moins, c'est de voir sous quel style misérable ne craignaient pas de se produire, à une époque pourtant de culture littéraire si avancée, ces misérables inventions. Boissy, du reste, en porta la juste peine. Sa pièce, jouée le 25 janvier 1727, avait été défendue après la seconde représentation, sans doute à cause du rôle odieux qu'y remplissait un grand prêtre et des allusions qu'il pouvait fournir à la malignité du public. Reproduite avec changements dans le mois de novembre de la même année, elle dut être retirée par l'auteur, également après la seconde représentation. Elle s'appela d'abord Admète, puis La mort d'Alceste, et c'est sous le troisième titre d'Admète et Alceste qu'elle est restée à jamais consignée dans le recueil très-peu visité des œuvres de Boissy.

Les nombreuses pièces de théâtre par lesquelles le dernier et faible héritier des Coypel se consola des disgrâces de son pinceau, étant restées inédites, nous ne pouvons savoir si son Alceste, représentée en 1739 au collége Ma-

zarin, se rapprochait, comme cela eût convenu sur une scène savante, de la vérité antique, ou, comme il est plus vraisemblable, des affectations académiques qui la faussent dans ses tableaux, dans ceux de son père et de son aïeul.

Dans le recueil bien futile des pièces de Saint-Foix se trouve un petit acte en prose, intitulé Alceste, et représenté sur le Théâtre-Italien en 1752, à l'occasion de la convalescence du Dauphin. Le dévouement conjugal qui avait retenu la Dauphine près de son époux attaqué d'une maladie contagieuse, y était célébré par une allégorie d'un choix heureux, mais d'une exécution faible, où l'on ne peut guère louer que ce qu'y applaudit le public, l'intention.

Une lettre de Ducis, publiée il y a quelques années[1], nous fait connaître qu'il s'occupait en 1773 d'un Admète et Alceste et que, prenant sur lui l'avance, Dorat se hâtait de s'inscrire pour lire aux comédiens une tragédie du même titre commencée d'ailleurs et même en partie imprimée depuis quelques années[2]. Nous aurons à dire, un peu plus loin, ce que devint l'œuvre de Ducis. Quant à celle de Dorat, compromise témérairement dans une concurrence inégale, elle n'arriva pas à être représentée; elle dut se contenter, pour tout théâtre, d'un de ces élégants volumes où l'auteur ensevelissait somptueusement ses trop nombreuses et trop faciles productions.

C'est en 1776 que Gluck ramena, et pour longtemps, sur notre scène lyrique, le sujet d'Alceste. Écrit en 1762 et 1764 sur les paroles italiennes de Calzabigi, et d'abord exécuté non pas en Italie, mais seulement en Allemagne, son opéra y avait excité un grand, un durable enthousiasme, et sans doute suscité l'Alceste allemande que donnèrent en 1773, sur le théâtre de Weimar, également avec un grand succès, mais non sans réclamation contre le caractère trop moderne des paroles[1], le célèbre poëte Wieland, l'habile compositeur Schweitzer. Chez nous, la musique de Gluck, bien que fort admirée, ne put triompher entièrement des vices d'un livret, à la coupe régulière sans doute, mais sec, mais monotone[2], plus triste que touchant, et que le style du traducteur de Calzabigi, Durollet[3], n'avait certainement pas contribué à réchauffer.

1. Voyez *Revue de Paris*, 18 mai 1844, n° 7, p. 83.
2. *Amilka, ou Pierre le Grand, tragédie.... suivie d'un extrait de la tragédie d'Alceste; Paris*, 1767.

On voit dans les recueils du temps que le dénoûment de cet opéra, mis en action selon les lois et les habitudes du genre, fut plus d'une fois changé et toujours sans succès. D'abord, c'était Apollon qui rappelait Alceste à la vie; ensuite, ce fut Hercule qui vint, comme autrefois, l'arracher aux divinités infernales; un troisième remaniement, je crois, concilia, tant bien que mal, l'intervention finale, toujours assez mal venue, du dieu et du demi-dieu. Ce n'est pas cette recherche impuissante d'un dénoûment pour l'opéra d'Alceste qui a suggéré à Ducis, comme il serait naturel de le croire, l'idée première de la tragédie qu'il donna, deux ans après, en 1778, sous le titre d'Œdipe chez Admète. Elle était écrite et reçue, il en faisait des lectures dès 1775[4]. Mais il dut être encouragé par là à bien augurer d'une conception depuis si généralement et si justement blâmée. On n'avait pas voulu d'Apollon; on n'avait pas voulu d'Hercule: il pouvait espérer qu'Œdipe, venant se substituer au sacrifice d'Alceste, et mourant à sa place et à celle de son époux, serait mieux reçu. S'il a ainsi raisonné, il s'est bien trompé; l'intrusion forcée de ce nouveau libérateur dans

1. Voyez le dialogue satirique publié en 1774 par Gœthe, sous ce titre : *Les dieux, les héros et Wieland;* voyez aussi ce qu'il dit de cet opuscule au livre quinzième de ses *Mémoires*.
2. Voyez les *Fragments d'Observations* de J. J. Rousseau *sur l'Alceste italienne de M. le chevalier Gluck*.
3. Auteur également des paroles de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. Voyez plus haut, p. 6.
4. Voyez les lettres de Ducis rapportées par M. Campenon, p. 208 et suivantes de ses *Essais de mémoires sur la vie, le caractère et les écrits de J. F. Ducis*, 1844

une action à laquelle il était complètement étranger, ne contribua en rien à l'éclatant succès de l'ouvrage; elle l'aurait bien plutôt compromis. « Que pensez-vous de la tragédie nouvelle? demandait-on à Mme d'Houdetot. — J'en ai vu deux, répondit-elle; j'aime beaucoup l'une et fort peu l'autre[1]. » Il était difficile de mieux saisir, de mieux exprimer ce qui est en effet le défaut capital d'une production d'ailleurs si remarquable et, par intervalles, si belle[2], le mélange incohérent de deux sujets qui se nuisent mutuellement, ou plutôt dont l'un nuit à l'autre. Cette pièce qui plaisait tant à Mme d'Houdetot, c'était celle que, plus tard, Ducis détacha de son œuvre, en lui rendant le nom qu'elle avait porté chez Sophocle, et dont elle n'était point indigne, le nom d'Œdipe à Colone. Celle qui ne lui plaisait pas, le poëte n'eût pu aussi facilement l'isoler, la décorer aussi justement du nom d'un des chefs-d'œuvre d'Euripide, du nom d'Alceste. En effet, dans ce combat, où sont engagés mal à propos Sophocle et Euripide, le premier a tout l'avantage; son Œdipe, son Antigone, son Polynice, une fois arrivés sur la scène, l'envahissent tout entière et laissent bien peu de place à l'Admète, à l'Alceste de l'autre; et ce peu de place, Ducis le réduit encore par ces développements parasites de déclamations morales ou de descriptions, de narrations épisodiques, qu'admettait trop facilement la contexture lâche et vide de ses plans. Les sujets les plus simples suffisent aux Grecs, qui s'y renferment sévèrement. Il n'en est pas toujours de même des modernes, qui vont chercher aux environs les lieux communs dont se sont abstenus leurs devanciers. Euripide, par exemple, semble avoir évité de se souvenir qu'Alceste était sœur de ces malheureuses filles que les perfides suggestions de Médée poussèrent au parricide; il n'a pas troublé les touchantes et pures émotions que devait faire naître sa tragédie, par le terrible et odieux souvenir du meurtre de Pélias.

1. *Correspondance* de Grimm
2. Voyez t. II, p. 208 sqq.

Ducis, au contraire, après Lagrange-Chancel, et probablement à son exemple, s'est complu à le retracer sous la forme d'un songe, très-inutilement, et, il est juste aussi de le dire, très-énergiquement[1]. Sans doute, en peignant

1. Je rapporterai ici les deux morceaux de Lagrange-Chancel et de Ducis, comme complément de ce que j'ai dit plus haut, p. 188 sqq., du terrible sujet traité par Euripide dans ses *Péliades*. Voici le premier, ou du moins en voici les premiers vers :

Mon père Pélias, je frémis d'y penser,
A mes sens cette nuit s'est venu retracer,
Tel qu'autrefois, chargé de vieillesse et de gloire,
Je le vis des fureurs éprouver la plus noire.
J'ai cru le voir encor dans les bras du sommeil,
Attendant sans effroi le retour du soleil.
Mes sœurs, entre la crainte et l'espoir balancées,
Autour du bain fatal paraissaient empressées;
L'une du feu trop lent ranimait les ardeurs,
L'autre exprimait le suc des herbes et des fleurs;
Une lampe, éclairant leur démarche timide,
Conduit jusqu'au vieillard la troupe parricide.
Trois fois à cet objet leur courage a frémi;
Trois fois leur bras levé ne descend qu'à demi.
Il semble que d'un dieu le regard les arrête,
Ou que de la Gorgone il leur montre la tête.
Chacune à son forfait voulant se dérober,
Le coup demeure en l'air, et n'ose retomber.
Alors, comme autrefois, je n'ai rien vu de suite.
. . . . . .
(Acte I, sc. 2.)

Écoutons maintenant Ducis :

Dans ce temps de la nuit, où des vapeurs plus sombres
Redoublent le sommeil, épaississent les ombres,
Le trépas de mon père (ô ciel! puis-je y penser?)
A mes esprits tremblants s'est venu retracer.
De son pouvoir Médée étalant les merveilles,
De mes crédules sœurs enchantait les oreilles;
Et, pour les mieux tromper, leur rappelait Æson
Rendu par un prodige à sa jeune saison.
Par un prodige égal, déjà chacune espère
Remplir d'un sang nouveau les veines de son père.
Le bain fatal est prêt, les feux sont allumés;
Des rayons de l'espoir leurs yeux sont animés;
On s'arme de poignards; incertaine et timide,
Leur main semble un moment prévoir le parricide :
Médée exhorte; on marche, on s'avance sans bruit;
On rend grâce au silence, aux horreurs de la nuit;
On entre dans la chambre, où de ses traits funèbres
Un jour pâle et mourant éclairait les ténèbres,
Et, découvrant à peine un vieillard endormi,
Ne laissant entrevoir le forfait qu'à demi.
On dirait qu'à l'aspect de l'auguste victime
La nature à leurs cœurs a révélé leur crime :
La piété l'emporte, et leurs couteaux pressés
S'entre-choquent soudain dans son cœur enfoncés;

l'amour mutuel des deux époux, leurs efforts, l'un pour cacher le secret de sa mort prochaine, l'autre pour faire accepter son sacrifice, leurs combats de générosité, leurs adieux, Ducis, dont le génie était si bien inspiré par les affections domestiques, a rencontré quelques beaux accents de passion [1]. Il n'a toutefois qu'effleuré un sujet qui, après lui, restait encore à traiter.

Un tragique illustre, dont le nom est revenu déjà plus d'une fois [2], et reviendra encore dans ces Études, Alfieri, en 1798, l'aborda plus franchement, sinon beaucoup plus heureusement. Depuis dix ans déjà il avait mis fin à ses tragédies, avec le dessein bien arrêté de n'en point accroître le nombre. Il ne s'occupait plus que de suppléer au défaut de son éducation première en apprenant laborieusement, opiniâtrément, le latin, dont il lui était resté bien peu de chose, le grec qu'il n'avait jamais su. Une curiosité naturelle lui fit chercher de préférence dans cette littérature grecque, dont l'accès lui était si tardivement ouvert, les ouvrages qu'avaient tirés les grands tragiques d'Athènes de ces sujets sur lesquels lui-même s'était exercé, après tant d'autres, en ne suivant guère que son propre génie. Arrivé, dans le recueil d'Euripide, à l'*Alceste*, dont il n avait eu jusque-là aucune connaissance, il en fut, lui-même l'a raconté [3], si ému, si transporté, qu'il ne put se défendre non-seulement de la

Leur parricide zèle, innocemment impie,
En déchirant son sein, croit lui donner la vie.
Sa mort lui montre enfin leur detestable erreur.
Médée, en s'échappant, insulte à leur douleur.
Leurs pleurs, leurs bras tendus couvrent le lit funeste :
Le crime est consommé, le desespoir leur reste.
Ce bain, ce sang, ces cris, ces poignards odieux,
Ce vieillard palpitant est encor sous mes yeux.
(Acte I, sc. 3)

1. On voit dans la lettre dont il a été question plus haut, p. 230, que, lorsqu'il abordait ce sujet, en 1773, une circonstance douloureuse le lui rendait propre. Il venait de perdre une femme tendrement aimée. « J'avais voulu peindre l'*Alceste* grecque, écrit-il; et j'ai eu bientôt mon Alceste véritable à pleurer. »

2. Voyez t. I, p. 306 sqq.; p. 346 sq.; II, p. 289 sqq.; 375 sqq.

3. *Mémoires*, IVe Époque, ch. XXVI.

traduire, comme il avait traduit auparavant *les Perses* d'Eschyle, le *Philoctète* de Sophocle, mais encore, au mépris de ses serments, serments de poëte à la vérité, de composer à sa manière une Seconde Alceste. C'est le titre qu'il donna à sa pièce, supposant qu'il l'avait traduite d'Euripide lui-même, d'après une seconde édition, bien différente de la première, édition restée inconnue à tout le monde, excepté au traducteur, et dont lui-même, sa traduction faite, avait égaré le manuscrit. Ce petit roman littéraire, usé et inutile, pouvait, il est vrai, nous l'avons vu [1], s'autoriser de l'usage où étaient les tragiques athéniens, et Euripide en particulier, de reproduire, avec les changements indiqués par la critique, leurs compositions; toutefois il n'était guère justifié par l'ouvrage même, qui tient sans doute un rang honorable dans les œuvres posthumes du tragique italien, mais dont les beautés ne sont rien moins qu'antiques, rien moins que grecques.

Alfieri ne pouvait comprendre que le vieux père d'Admète ne donnât pas, pour le salut de son fils, le reste de ses jours. Il l'a fait seulement prévenir par Alceste, empressée de savoir la première l'oracle rendu, de l'accomplir avant tous. Il ne comprenait pas davantage qu'Admète se prêtât au sacrifice d'Alceste, où, s'il le savait trop tard pour l'empêcher, qu'il se résignât à en profiter. Il l'a peint qui, malgré les prières, les exhortations de sa femme et de ses amis, s'obstine, avec désespoir, à le rendre inutile. Par cette combinaison qui renouvelait le sujet, il a donné à son Alceste, à son Admète, des proportions plus grandes, mais aussi moins humaines, moins favorables à l'émotion. Si l'Alceste antique se dévoue, c'est à défaut de ceux que les relations étroites du sang, qu'un âge déjà voisin du tombeau semblaient appeler avant elle, à un semblable dévouement. L'Admète antique consent à vivre par Alceste et sans elle; il ne rejette pas une vie si chèrement payée, tout incomplète, toute

1. T. I, p. 68 sqq.; III, 8 sqq.; 70 sqq.; 184 sqq.

flétrie qu'elle doive être désormais. L'un et l'autre sont plus dans la mesure ordinaire, plus près de nous. Je ne pense pas que les Grecs l'aient trouvé mauvais ; qu'Euripide, comme le veut Alfieri, s'en soit fait un reproche : c'eût été se reprocher sa vérité et son pathétique.

Le pathétique était moins le mérite d'Alfieri que l'élévation et la force. Il me paraît manquer à son Alceste, bien qu'écrite, a-t-il dit[1], dans le délire et dans les larmes. Cela tient non-seulement à cette hauteur de sentiments qui n'appelle guère la pitié, mais encore à la forme sous laquelle se produisent surtout ces sentiments, celle d'une controverse, sans issue possible, et dont la continuité gratuite a quelque chose de pénible. Rien, on l'a dit, ne sèche plus vite que les larmes. Ce qui surtout en tarit la source au théâtre, c'est la durée trop prolongée d'une situation, même de la plus douloureuse. Celle dans laquelle Alfieri a placé ses personnages, intéresse d'abord et finit par lasser. Admète est revenu à la vie, à la santé, mais non pas à la joie ; le souvenir d'une vision menaçante le trouble, et lorsqu'il revoit Alceste, longtemps demandée et attendue, sa pâleur, sa faiblesse, les éclats involontaires de douleur qu'elle mêle à ses félicitations, lui font pressentir le fatal secret qu'elle doit lui révéler. Comment lui fera-t-elle connaître et accepter son sacrifice? C'est pour le spectateur l'objet d'une vive attente[2]. Mais une fois la lutte engagée, quand se prolongent sans fin les efforts d'Alceste, continués par d'autres personnages, pour vaincre le désespoir obstiné d'Admète[3], la répétition surabondante, bien que graduée, des mêmes raisons d'une part, des mêmes transports de l'autre, devient une fatigue, un tourment.

Les pièces d'Alfieri ont de l'unité, mais avec une progression lente, un développement uniforme, de la langueur, de la monotonie. Ce qui contribue au défaut de mouvement et de variété qu'on peut remarquer dans son Alceste, c'est la place qu'il y a donnée à un rôle nulle-

1. *Mémoires*, ibid. — 2. Acte II. — 3. Actes III, IV, V.

ment nécessaire, inutile même, et dont je ne puis comprendre qu'il ne se soit pas débarrassé, lui ordinairement si enclin à réduire, autant que possible, le nombre de ses personnages. Phérès servait au dessein d'Euripide, qui voulait faire ressortir, par le contraste de l'égoïste et lâche amour que la vieillesse garde pour la vie, l'héroïque sacrifice qu'en peut faire au besoin la jeunesse. Mais ce même Phérès, avec toutes les vertus que lui avait rendues Alfieri, à quoi pouvait-il lui servir, sinon à redoubler sans fruit, pour ne rien dire de plus, l'expression des sentiments affectueux, tendres, dévoués, des douleurs, des plaintes déjà prodigués dans l'ouvrage, à en combler les vides par des remplissages trop évidents?

La suppression de ce rôle superflu, que tout conseillait à Alfieri, l'eût préservé d'un grave défaut dans lequel on s'est étonné[1], avec raison, qu'il ait pu tomber. Si l'on est choqué d'entendre, chez Euripide, Admète reprocher à son père de n'avoir point voulu mourir pour lui, combien ce reproche ne semble-t-il pas plus révoltant, quand il s'adresse, comme chez Alfieri[2], à un homme qui eût certainement racheté de sa vie la vie de son fils, si le zèle empressé d'une épouse ne lui en eût ravi l'honneur?

Alfieri, qui suit ici trop religieusement la trace d'Euripide, s'en écarte ailleurs sans nécessité; il faut ajouter sans utilité.

On se rappelle les dernières instances de l'Alceste grecque à son époux, pour qu'après elle il ne prenne pas une nouvelle épouse. Alfieri fait dire à son Alceste qu'une telle demande serait indigne de tous deux; qu'elle ne craint qu'une chose, c'est qu'il ne puisse pas lui survivre[3]. Cela est certes plus digne, mais moins naturel, moins touchant.

On peut encore se rappeler par quels détours l'Hercule d'Euripide amène Admète à recevoir en dépôt, à conduire dans sa maison, et de sa propre main, la femme voilée

1. M. Raoul Rochette, *Nouvelles Observations sur l'Alceste d'Euripide*, *Théâtre des Grecs* de Brumoy, édition de 1820, t. VII, p. 414.
2. Acte III, sc. II — 3. Acte III, sc. I.

qu'il lui présente et dans laquelle il doit bientôt lui faire reconnaître Alceste rendue à la vie. L'Hercule d'Alfieri[1] débute brusquement par la lui proposer pour épouse. Ici l'avantage de la dignité, de la délicatesse, n'est pas du côté du poëte moderne.

J'ai loué avec d'autres le silence heureux que fait garder Euripide à Alceste revoyant le jour et son époux, mais encore pour quelque temps sous la puissance des divinités infernales. Alfieri le lui a fait rompre[2], imprudemment, je crois. Quelles paroles trouver, pour une situation si vive, qui ne paraissent impuissantes?

Il est permis de juger difficile à comprendre la victoire d'Hercule sur le Génie de la mort; mais c'est là une obscurité donnée par le sujet, nécessaire, inévitable, qu'Alfieri n'a certainement pas évitée[3] en faisant dire à Hercule qu'il doit garder le silence sur un tel mystère.

Somme toute, l'Alceste d'Alfieri, malgré quelques situations frappantes, quelques traits éloquents, dignes du bon temps de l'auteur, ne répond pas à l'orgueil de son titre; ce n'est pas la Seconde Alceste; il n'y a encore eu, comme il n'y aura probablement jamais qu'une *Alceste*.

C'est elle qu'en 1847 nous nous attendions à voir reparaître, tout simplement traduite, sur la même scène, où l'on avait accueilli, en 1844, avec curiosité et intérêt, une traduction de l'*Antigone*[4]. M. Hippolyte Lucas en a bien conservé dans son imitation[5], particulièrement au second acte, les traits les plus touchants :

. . . . . .
O couche nuptiale! ô couche sainte et pure!
Où vierge j'ai laissé dénouer ma ceinture,
C'est par toi que je meurs, mourant pour mon époux :
Cependant contre toi je n'ai point de courroux.

1. Acte V, sc. I. — 2. *Ibid.* — 3. *Ibid.*
4. Voyez notre t. II, p. 262, 272, 293.
5. *Alceste*, tragédie en trois actes, représentée sur le second théâtre français, le 16 mars 1847.

Une autre épouse, ô ciel! doit-elle te connaître,
Non plus chaste que moi, plus heureuse peut-être[1]?
. . . . . .

mais il y a fait d'ailleurs des changements, qui n'ont pas paru tous des améliorations. Admète déjà compromis, dans la pièce grecque, par le consentement qu'il donne au sacrifice de sa femme, par le reproche qu'il adresse à son père, pour ne s'être pas lui-même sacrifié, n'avait rien à gagner à ce qu'on le montrât, pendant tout un acte, occupé du soin de se trouver, dans une telle conjoncture, un remplaçant. Alceste elle-même ne pouvait que perdre à ce qu'on la vît prendre part à cette recherche. Lorsque, l'oracle rendu, leurs courtisans, leurs serviteurs, leurs parents, s'esquivant, les uns après les autres, sous divers prétextes, les laissaient à leur embarrassante situation, cela rappelait trop la conclusion du Dissipateur de Destouches, et rapprochait la tragédie, plus que ne l'avait fait Euripide, de la comédie.

Était-ce en outre un bien sûr moyen de sauver la bizarrerie du dénoûment que de le mettre hardiment en action?

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi[2].

Euripide, plus réservé, n'avait donné place au Génie de la mort que dans un prologue; il ne l'avait pas ramené dans la pièce elle-même; la lutte de cette puissance infernale contre Hercule n'avait pas même été, pour le poëte, selon les habitudes de son théâtre, le sujet d'un récit; il avait passé rapidement sur une si étrange merveille, se hâtant de l'envelopper, par la discrétion d'Hercule et le silence d'Alceste, comme d'un voile mystérieux; s'appliquant à en distraire la pensée, à la retenir dans le monde des réalités, par l'expression des affections domestiques, par les émotions confuses de la douleur et de la

1. Acte II, sc. VIII — 2. Horat. *Ad Pison.*, 188.

joie. Il était bien difficile aux modernes de remplacer heureusement l'artifice habile de ces combinaisons.

L'œuvre d'Euripide ne paraît pas devoir cesser jamais d'exciter l'émulation des modernes. L'année 1860 nous l'a fait voir encore, et doublement; dans une traduction en vers, où un de nos professeurs, M. Romtain s'est appliqué à en reproduire fidèlement les simples et pathétiques beautés; dans une tragédie d'Alceste, où un jeune magistrat, M. L. de Vauzelles, qui a dû au modèle grec ou à son esprit plus d'un touchant passage, a tenté, à son tour, de le corriger par un remaniement du sujet, dont cette nouvelle expérience achève de démontrer la difficulté [1].

1. Nous avons commencé, p. 197, par rappeler l'hommage que Platon a rendu à la vertu d'Alceste. Citons, en finissant, ce qu'en a dit, développant les idées de Platon, notre Fénelon (*Divers sentiments et avis chrétiens*, etc., III, *Sur le pur amour;* Œuvres, éd. in 4° de 1792, t. VIII, p. 62, 68). Alceste et son sublime dévouement lui ont servi à faire comprendre, par analogie, cette affection désintéressée qu'il recommande d'avoir pour Dieu :

« .... Platon cite l'exemple d'Alceste, morte pour faire vivre son époux. Voilà, suivant Platon, ce qui fait de l'homme un dieu, c'est de préférer par amour autrui à soi-même, jusqu'à s'oublier, se sacrifier, se compter pour rien. Cet amour est, selon lui, une inspiration divine; c'est le beau immuable qui ravit l'homme à l'homme même et qui le rend semblable à lui par la vertu.... Alceste est l'admiration des hommes pour avoir voulu mourir et n'être plus qu'une vaine ombre, afin de faire vivre celui qu'elle aime. Cet oubli de soi, ce sacrifice total de son être, cette perte de tout soi-même pour jamais est aux yeux de tous les païens ce qu'il y a de plus divin dans l'homme; c'est ce qui en fait un dieu.... »

Rapprochons aussi de l'allusion touchante rappelée p. 234, note 1, celle qu'une situation pareille a inspirée à Milton. Voici en quels termes, fidèlement et vivement rendus par M. Villemain (*Rapports académiques et choix d'études sur la littérature contemporaine*, p. 267), ce grand poëte commence un pathétique sonnet consacré à une bien chère mémoire, celle de sa seconde femme, morte en couches, après un an de mariage :

« Il m'a semblé que je voyais la sainte, ma défunte épouse, conduite à moi du fond de la tombe, comme Alceste, que le fils héroïque de Jupiter, l'ayant reprise de force à la mort, rendit à son heureux époux, encore toute pâle et languissante.... »

CHAPITRE SEPTIÈME.

Oreste.

L'*Oreste* d'Euripide, l'un de ses derniers ouvrages, le dernier qu'il ait donné à Athènes (il fut joué sous l'archonte Dioclès, la quatrième année de la CXII^e olympiade, en 409 [1]), représente le meurtrier de Clytemnestre, non pas, comme tant d'autres pièces anciennes et modernes, au moment de son parricide, mais lorsqu'il l'a déjà commis, dans la situation terrible et douloureuse où l'a placé, vis-à-vis des hommes et de lui-même, un acte de vengeance si légitime et si criminel.

La même idée avait déjà inspiré, au premier âge de la tragédie grecque, l'imagination d'Eschyle, et y avait produit, tout le monde se le rappelle, le drame célèbre des *Euménides*. Il est curieux de voir comment, à une époque plus récente, Euripide l'a renouvelée.

Rien de si divers que les deux ouvrages, et cette diversité n'est point accidentelle; c'est le résultat nécessaire des révolutions survenues dans l'art, comme du génie particulier de l'un et de l'autre poëte.

Eschyle, par suite de cette préoccupation religieuse, qui était aussi celle de son temps, et qui possédait alors, au théâtre, auteurs et spectateurs, avait exprimé son sujet sous des formes toutes merveilleuses; sous le personnage d'Apollon, le dieu de la jeunesse et de l'énergie passionnée qu'elle inspire, les saints et pressants motifs qui poussèrent le parricide; sous celui des Furies, les

1. Schol. Eurip., *Orest.* v., 365, 763. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 85; Musgrave, *Chronol. scenic.*; Th. Fix, *Eurip.* éd. F. Didot, 1843, t. I, p. VI, *chronol. fabul*

justes remords qui suivirent son attentat; enfin, sous l'image d'une cause portée au tribunal de la sagesse suprême, de Minerve elle-même, et que l'égalité des suffrages y laisse pourtant indécise, l'insoluble question de son innocence.

Lorsque le merveilleux, usé par un long emploi et sans doute aussi par la curiosité philosophique des esprits, commençait à disparaître de la scène, Euripide ramena ce même sujet qu'Eschyle avait entouré d'une sorte de grandeur surnaturelle, à des proportions tout humaines. Cette lutte engagée auparavant, pour le fait d'un mortel, entre les puissances du ciel et des enfers, n'eut plus d'autres acteurs que les passions, d'autre théâtre que le cœur du coupable ; les Furies ne parurent plus que dans son imagination troublée. On eut à la place le spectacle plus réel de la conscience, qui, dans un doute pénible, s'absout et s'accuse tour à tour; qui reconnaît avec effroi, avec désespoir, jusqu'où l'ont égarée de trompeuses lueurs de justice et de piété; qui, par les tortures auxquelles elle est livrée, rompt l'harmonie des facultés humaines, et détruit, avec la raison et l'intelligence, le corps qui les renferme.

Le remords, voilà l'idée première des deux compositions : mais là elle revêtait l'apparence symbolique des antiques croyances; ici elle s'en dépouille, et paraît sous les traits naturels offerts à l'observation. Le tableau tracé par Eschyle est fantastique, gigantesque, effrayant; celui d'Euripide, plus près de nous, est d'un inexprimable pathétique.

Ce n'est pas que le mérite de ces productions, marquées de caractères si opposés, se balance exactement. L'auteur des *Euménides* l'emporte incontestablement sur son rival par l'unité du dessein, la force de la conception. L'auteur d'*Oreste* ne peut opposer à de tels avantages que la beauté, merveilleuse il est vrai, de quelques scènes ; il manque de progression et d'ensemble; et déjà nous voyons paraître sur son théâtre des défauts que nous n'avions encore qu'entrevus dans des ouvrages plus parfaits,

l'incertitude du but, l'inconstance et la multiplicité des intentions et des effets, l'imprévoyance aventureuse et étourdie de la composition, une verve inégale, qui s'anime ou qui tombe capricieusement et laisse trop souvent à l'émotion et à l'intérêt de ces moments de relâche dont profite, contre le poëte et son œuvre, la froide critique.

Quoi qu'on puisse reprocher à la tragédie d'*Oreste* pour la conduite de l'action, le développement des caractères, le choix de quelques pensées, la recherche de certaines peintures, ce n'en est pas moins, dans plusieurs parties, une pièce d'un effet frappant. Ainsi en jugeaient les anciens, qui, tout en blâmant sans ménagement les imperfections qui la déparent, ont toutefois assez montré, par les fréquentes mentions qu'ils en ont faites[1], quelle place elle occupait dans leur souvenir.

Elle a pour nous un attrait particulier : c'est d'elle que nous est venu l'Oreste moderne. Les traits dont l'a peint Racine, cette jeunesse dévouée au crime et flétrie par le malheur, cette âme blessée et souffrante, qu'arrachent par intervalles à sa langueur les emportements de la passion, cette faiblesse, si j'ose le dire, si énergique et si forcenée, tout cela semble un souvenir de l'*Oreste* d'Euripide.

Ce dernier est quelque chose de plus; le poëte grec n'a pas craint de le représenter malade. La nuit qui suivit son parricide, tandis qu'il veillait près du bûcher de sa mère pour garder ses ossements et lui dresser une tombe, au milieu de ces funèbres soins, un mal étrange s'est tout à coup emparé de son esprit et de son corps. Ce sont des visions effrayantes, des transports frénétiques qui l'agitent et l'épuisent. Depuis six jours qu'il est en proie à ce supplice, il n'a point pris de nourriture, n'est

1. Arist., *Poet.* XV, XXV; Cic., *Tusc.* IV, 29; Horat., *Sat.* II, III, 133 sqq. : Ovid., *Amor.* I, VII, 9, sq ; Juvenal, *Sat.* XIV, 283 sq.; Longin., *De Subl.* XIII; Plutarch., *de Superstitione*, III ; *de Tranquillitate animi*, XIX; *de Placitis philosophorum*, III, 12; *adversus Coloten*, XXII, etc.

point entré dans le bain; il est resté étendu sur un lit à la porte du palais; c'est là qu'Euripide nous le montre dans un moment de calme et de sommeil que lui ont laissé ses souffrances.

Près de lui est sa sœur Électre, qui a pris part au crime et en partage aussi les misères. Tandis qu'il repose, elle repasse en son esprit les malheurs de sa race parvenus à leur comble; car le peuple d'Argos, indigné contre les meurtriers, leur a interdit l'eau et le feu; nul ne peut les recevoir ni leur parler, et le jour est venu où l'on doit délibérer sur leur supplice. Un seul espoir leur reste : Ménélas leur oncle vient d'aborder au port de Nauplie; on l'attend au palais d'Argos, où Hélène l'a précédé pendant la nuit[1], pour éviter les regards et les insultes du peuple. Tous ces faits de l'avant-scène sont, à la manière d'Euripide, exposés dans un prologue[2], nécessairement un peu froid, mais que ranime le tableau touchant qui s'offre aux yeux, et qui a fourni à la statuaire et à la peinture plus d'une heureuse inspiration : celui de ce malheureux, assoupi sur son lit de douleur, et de sa sœur, assise à son chevet, et protégeant son

1. V. 57 sq. On a pu voir, t. I, p. 123, 320 sq., comment à Rome, au temps de Cicéron, de Tite Live, d'Horace, la pompe du spectacle étouffa la tragédie; sous quel luxe extravagant d'accessoires disparaissait alors la simplicité des fables grecques, pour le divertissement d'un public de plus en plus grossier, désormais uniquement sensible au plaisir des yeux Cette perversion de l'intérêt dramatique, par laquelle finissent tous les théâtres, les Grecs eux-mêmes n'y ont point échappé. Un temps vint où l'*Oreste*, toujours en crédit, eut besoin d'être soutenu par l'appareil préliminaire de l'entrée d'Hélène dans Argos, voiturant à sa suite toutes les richesses de Troie, et en plein jour! Un scoliaste nous le dit dans sa note sur ce vers 57 auquel, par cette impertinente introduction, était donné d'avance un complet démenti.

2. Les trois premiers vers de ce prologue frappèrent assez Socrate à une répétition de l'ouvrage (voyez t. I. p. 56) pour qu'il les fît redire. Cicéron, qui raconte cette anecdote, *Tusc.* IV, 29, donne du passage une traduction critiquée par Muret, *Var. Lect.* VIII, 16 : « .... Quum Orestem fabulam doceret Euripides, primos tres versus « revocasse dicitur Socrates :

> Neque tam terribilis ulla fando oratio est,
> Nec sors, nec ira cœlitum invectum malum,
> Quod non natura humana patiendo efferat. »

sommeil. C'est toujours ce même génie d'artiste qui s'adresse aux sens en même temps qu'à l'esprit, et, dès le début, s'applique à les captiver à la fois.

Hélène, qui nous a été tout à l'heure annoncée, vient trouver Électre. Après quelques paroles de pitié données au souvenir de Clytemnestre, quelques consolations adressées aux enfants d'Agamemnon, elle la prie d'aller, en son nom, vers le tombeau de sa sœur, pour y déposer les prémices de ses cheveux et y répandre des libations. Si elle ne s'acquitte pas elle-même de ce devoir religieux, c'est qu'elle n'ose paraître en public, aux yeux de ceux dont les fils sont morts pour elle sous les murs de Troie. Électre se montre, avec raison, blessée de l'étrange demande qui lui est faite, et qui semble un reproche indirect de son parricide; elle s'en venge par des allusions assez amères aux égarements d'Hélène. La scène se termine par le conseil qu'elle lui donne, et lui fait agréer, de charger de son offrande sa fille Hermione, nourrie par Clytemnestre, et à qui semble mieux convenir cet office de piété et de reconnaissance.

Ces détails, qui rappellent avec infériorité de belles situations d'Eschyle et de Sophocle[1], ne sont certainement pas étrangers à la pièce dont, comme nous le verrons tout à l'heure, ils préparent le dénoûment; mais n'y a-t-il pas quelque chose de peu conforme à son caractère sombre et touchant, dans cet entretien de deux femmes qui, sous des dehors obligeants, cachent une intention blessante et cruelle? Euripide, en cet endroit, comme en bien d'autres, ne s'est-il pas laissé entraîner, aux dépens de la terreur et de la pitié, par le penchant qui le portait à l'expression satirique des mœurs, à ce qui devait bientôt, entre les mains de Ménandre, produire la comédie? N'éprouve-t-on pas une surprise désagréable, lorsque, si près du parricide, entre le tombeau de la mère et le lit de douleur du fils, l'imagination remplie de lugubres et tristes images, on entend Électre, restée seule, remarquer,

1. Voyez t. I, p. 342 sqq.; II, 309 sqq.; 383 sq.

avec une malice ingénieuse, qu'Hélene, en coupant, par un semblant de devoir, seulement l'extrémité de ses cheveux, a pris soin de ménager sa beauté[1] ? Ces représentations d'une coquetterie raffinée, d'un commerce sans franchise et sans indulgence, si spirituelles et même si vraies qu'elles puissent être, ne détournent-elles pas le spectateur des émotions véritables du drame, de celles qu'il avait déjà fait naître et qu'il promettait ?

C'est un des défauts les plus ordinaires d'Euripide, que de mêler ainsi dans ses œuvres, non pas des peintures qui contrastent et ressortent par l'opposition, ce qui est un des triomphes de l'art, mais des effets contradictoires que détruit leur rencontre. Enclin à la censure de nos travers, et s'attachant de préférence à surprendre et à divulguer ceux des femmes, il s'est rarement refusé ce plaisir indiscret, et dans ses compositions les plus pathétiques, les plus tragiques, a presque toujours ménagé une place au portrait épigrammatique du sexe.

On retrouve quelque chose de cette intention maligne dans la scène suivante, mais sans qu'on doive s'en trop formaliser, car elle ne porte que sur cette vivacité d'émotions, sur ce penchant à les produire au dehors par le discours, que de temps immémorial les hommes sont en possession de reprocher aux femmes. Cette satire innocente est d'ailleurs fort légèrement indiquée, avec une délicatesse exquise qui n'ôte rien au charme attendrissant de la situation.

De jeunes Argiennes dont se compose le chœur, des compagnes, des amies d'Électre viennent auprès d'elle pour la consoler et s'informer de son frère. Electre répond à leurs questions empressées, à leurs tendres discours, et, dans sa sollicitude inquiète pour celui qu'elle veille, elle interrompt à chaque instant l'entretien par la recommandation, presque aussitôt oubliée, de ne point trop élever la voix, de ne point faire de bruit en marchant, de ne point troubler le sommeil si rare et si court

1. V. 128 sq.

du malheureux Oreste. Rien n'égale, même sur le théâtre grec, une telle naïveté de mœurs; nous sommes vraiment introduits, comme le dit fort bien Brumoy, dans une chambre de malade. Mais ce malade est Oreste, le parricide Oreste, et le poëte, avec cette habileté de préparation que nous avons souvent louée chez lui comme chez ses devanciers, ne prodigue ces détails familiers que pour nous faire plus impatiemment désirer le moment terrible de son réveil. C'est ainsi que ces génies faciles et flexibles prenaient tous les tons et passaient sans effort de ce qu'il y a de plus simple, et, le dirai-je ? de plus ordinaire, à l'accent le plus relevé que puisse faire entendre la muse tragique.

Cette variété, ce mélange pleins de vérité, qui sont un des traits caractéristiques de la tragédie grecque, ne s'y montrent nulle part peut-être sous un jour aussi frappant que dans la scène justement célèbre à laquelle me conduit le cours de mon analyse. Je l'ai traduite en entier; mais je ne me flatte pas d'en avoir pu conserver entièrement le pathétique et surtout le naturel, malgré mon application et l'aide souvent utile de Brumoy et de Prévost.

Oreste s'éveille et s'écrie :

Toi, qui charmes les sens, qui apaises la souffrance, doux sommeil, que tu m'es venu à propos dans ma détresse! Oubli des maux! dieu bienfaisant! que ton secours a de puissance, qu'il semble désirable aux infortunés!... Mais, où étais-je donc, et comment me trouvé-je en ce lieu? je ne sais plus ce que j'ai fait dans mon égarement.

ÉLECTRE.

Cher Oreste! avec quelle joie je t'ai vu t'assoupir! Veux-tu que je t'aide à te soulever?

ORESTE.

Oui, soutiens, soutiens-moi: essuie en même temps, sur mes tristes lèvres, sur mes yeux, cette épaisse écume.

ÉLECTRE.

Oh! c'est un doux office, et la main d'une sœur ne refusera pas ses soins au corps affligé d'un frère.

ORESTE.

Approche-moi de ton sein; ces cheveux desséchés et pou-

dreux, écarte-les de mon front : à peine un faible jour me luit.

ÉLECTRE.

Pauvre tête, si échevelée, si défaite, que depuis si longtemps l'eau n'a point rafraîchie, comme ton aspect est devenu sauvage!

ORESTE.

Remets-moi sur mon lit : quand ce mal, quand cette fureur me quitte, je demeure brisé et sans force.

ÉLECTRE.

Oui, repose sur ton lit : le lit est cher au malade; c'est un séjour bien triste, mais nécessaire.

ORESTE.

Redresse mon corps, relève-moi. . . . . .

ÉLECTRE.

Si tu essayais de poser tes pieds à terre et de faire doucement quelques pas? Changer paraît si bon!

ORESTE.

Sans doute : c'est l'apparence de la santé, et l'apparence est quelque chose où la réalité manque.

ÉLECTRE.

Écoute-moi maintenant, mon frère, tandis que les Furies te laissent maître de tes sens.

ORESTE.

As-tu quelque chose à m'apprendre? Si c'est une nouvelle heureuse, ah! tu me charmes, et me ranimes. Sinon, j'ai bien assez de malheurs.

ÉLECTRE.

Ménélas arrive, Ménélas, le frère de ton père. Ses vaisseaux sont déjà dans le port de Nauplie.

ORESTE.

Qu'as-tu dit? Il arrive! O lumière imprévue au milieu de mes maux et des tiens! Un homme de notre sang, comblé des bienfaits de notre père!

ÉLECTRE.

Il vient, n'en doute pas; et, pour preuve, sache qu'il ramène Hélène des murs de Troie.

ORESTE.

S'il eût échappé seul, je le trouverais plus digne d'envie. Revenir avec une telle épouse, c'est revenir chargé d'un funeste fardeau.

ÉLECTRE.

Tyndare a mis au jour des filles d'une bien triste renommée, bien malheureusement célèbres dans la Grèce.

ORESTE.

Toi donc, fuis, tu le peux, leurs exemples pervers. Qu'ainsi que tes paroles, ton cœur soit toujours pur!

ÉLECTRE.

Mon frère, ton œil se trouble : tout à l'heure plein de sens, tu passes tout à coup aux transports de la rage [1].

ORESTE.

Je t'en conjure, ô ma mère, ne lance point contre moi ces femmes aux yeux sanglants, à la tête hérissée de vipères. Les voilà, les voilà, qui bondissent à mes côtés.

ÉLECTRE.

Reste, infortuné, en repos, sur ta couche. Tu ne vois rien de ce que tu crois voir.

ORESTE.

O Phébus, ils me tueront, ces chiens dévorants, ces êtres hideux et farouches, ces prêtresses des morts, ces terribles déesses!

ÉLECTRE.

Je ne te quitte point : je veux t'entourer de mes bras, et contenir ces élans furieux.

ORESTE.

Loin de moi, Furie, qui me tiens embrassé, pour me précipiter au Tartare [2].

ÉLECTRE.

Malheureuse! quel secours attendre, quand les dieux sont contre nous?

1. V. 243 sqq. Nous avons cité ailleurs, t. II, p. 51, les vers où Juvénal, *Sat.* XIV, 283 sq., peint, d'après ce passage, Oreste poursuivi, même dans les bras de sa sœur, par le terrible aspect et les flambeaux des Furies :

Non unus mentes agitat furor : ille sororis
In manibus vultu Eumenidum terretur et igni....

2. V. 254 sq. Horace s'est souvenu de ces vers dans les argumentations si mêlées d'allusions à la tragédie grecque, d'après la méthode ordinaire des maîtres du Portique, qu'il prête, *Sat.* II, III, 131 sqq., à son apprenti stoïcien Damasippe :

« .... Et quand tu fais périr ta femme au moyen d'un lacet, ta mère par le poison, as-tu la tête bien saine? Pourquoi pas? diras-tu. Et, en effet, ce n'est pas à Argos que tu agis ainsi; ce n'est pas le fer que tu emploies contre la vie d'une mère, comme ce fou d'Oreste. Penses-tu, par hasard, qu'Oreste a perdu la raison seulement après son parricide; qu'il ne fût pas déjà égaré par les Furies, quand il plongeait son épée dans le sein maternel, pour l'en retirer fumante? Bien plus,

ORESTE.

Donne-moi l'arc[1], présent d'Apollon, l'arc qu'il me remit pour repousser ces déesses, si elles venaient m'épouvanter de leur rage insensée.

ÉLECTRE.

Crois-tu qu'une main mortelle puisse atteindre des déesses?

ORESTE.

Oui, si elles ne se dérobent à mes yeux. Quoi! vous n'entendez pas, vous ne voyez pas les traits ailés, partis de mon arc infaillible? Eh bien, qu'attendez-vous? prenez votre vol dans les airs, et allez, au lieu de moi, accuser Phébus et ses oracles. Hélas! pourquoi suis-je donc si épuisé, si haletant? Où m'égaré-je loin de ma couche? Du sein des flots et de l'orage, je vois renaître le calme[2]. Qu'as-tu, ma sœur? tu pleures; tu caches ta tête dans tes voiles! Ah! je rougis de t'associer à mes peines, de te faire partager, pauvre jeune fille, les ennuis

du moment où il passa pour n'avoir plus l'esprit à lui, il ne fit rien qui mérite d'être repris; il ne frappa ni Pylade, ni sa sœur Électre; il se contenta de leur dire à tous deux des injures, donnant à l'une le nom de Furie, et à l'autre tous ceux que lui suggérait sa bile. ..

. . . . . .

Non Pyladen ferro violare aususve sororem est
Electram : tantum male dicit utrique, vocando
Hanc Furiam, hunc aliud, jussit quod splendida bilis.

1. V. 258 sqq. C'est maintenant le tour d'Ovide de payer son tribut d'hommages à cette belle scène. Cet arc d'Apollon demandé par le parricide Oreste pour se défendre contre les Furies était présent à son souvenir, lorsque, dans ses *Amours*, I, VII, 7 sqq., il s'excusait d'un acte de violence à l'égard de sa maîtresse, mythologiquement, littérairement, selon sa coutume, en alléguant, avec cet égarement de l'Oreste d'Euripide, celui de l'Ajax de Sophocle :

Quid? non et clypei dominus septemplicis Ajax
Stravit deprensos lata per arva greges?
Et vindex in matre patris, malus ultor Orestes,
Ausus in arcanas poscere tela deas.

Selon un des nombreux scoliastes qui ont commenté l'*Oreste*, Euripide avait ici, comme il le fit encore dans son *Hélène*, suivi Stésichore. Dans les récits lyriques de ce poëte « epici carminis onera lyra sustinentis » (Quintilian. *Inst. orat.* X, 1), Oreste recevait d'Apollon un arc pour chasser les Furies. Le scoliaste a tort, je pense, d'en conclure que, dans la scène d'Euripide, le comédien chargé du rôle d'Oreste devait s'armer réellement d'un arc. Autant vaudrait-il prétendre que les Furies lui apparaissaient en réalité.

2. V. 269. Ce vers fut, selon les scoliastes, l'occasion de la faute de prononciation qui rendit si ridicule l'acteur Hégélochus. Voyez t. I, p. 108.

de ma maladie. Cesse de te consumer ainsi pour des infortunes qui sont les miennes. Si tu as consenti au meurtre d'une mère, c'est moi qui l'ai commis. Que dis-je? C'est Apollon que je dois accuser, lui qui, après m'avoir poussé à cet acte impie, m'a consolé de vaines paroles, et puis laissé sans secours. Mon père même, je n'en doute pas, si j'eusse pu l'interroger en face, et lui demander, faut-il tuer ma mère? mon père eût étendu vers moi des mains suppliantes, et, avec d'instantes prières, il m'eût conjuré de ne point porter le couteau dans le sein qui m'enfanta, puisque, sans lui rendre le jour, je devais par là combler ma misère. Et, maintenant, ma sœur, découvre ton visage; sors de ces larmes, où tu te plonges, quel que soit notre triste sort. Lorsque tu me vois hors de moi-même, c'est à toi de calmer mes fureurs, de rappeler ma raison qui s'égare : et moi, quand tu gémis, je dois être là, près de toi, pour te consoler, pour te reprendre tendrement. Un tel échange de soins sied bien à l'amitié. Va donc, infortunée, rentre dans le palais, livre au sommeil tes paupières fatiguées d'une longue insomnie, baigne-toi, prends quelque nourriture. Si tu venais à me manquer, si par une veille trop assidue tu te rendais malade à ton tour, ah! je serais perdu; car je n'ai plus que toi pour me secourir, abandonné, tu le vois, de tout le reste.

ÉLECTRE.

Non, non. Avec toi je veux mourir, avec toi je veux vivre. Pour moi, c'est même chose. Eh! si tu meurs, que pourrai-je faire, que deviendrai-je, faible femme, seule au monde, sans frère, sans père, sans amis? Mais tu le veux; il faut t'obéir. Étends seulement sur ta couche tes membres fatigués; ne te laisse pas trop facilement surprendre à ces terreurs qui t'en arrachent; demeures-y paisiblement. Lorsqu'on n'est pas malade, mais qu'on croit l'être, on ressent tout le trouble, toute la fatigue de la maladie[1].

Quelque clairement que s'expliquent à l'esprit de telles beautés, qu'il me soit permis, dans l'intérêt du sujet que je traite, de les reprendre avec quelque détail. Cette scène, par la nature du sentiment et du langage, la conduite du dialogue, la disposition des tableaux, est comme un abrégé du génie tragique des Grecs, et suffirait presque à son étude.

Les premiers vers d'Oreste, lorsque s'éveillant il fait

1. V. 201-305.

l'éloge du sommeil [1], ont été imités par Ovide [2] et Sénèque [3] et cités par Plutarque [4]. Ils étaient dignes de ce double hommage pour leur expression, leur harmonie véritablement ravissantes. Ce que nous y devons surtout remarquer, c'est le mérite dramatique d'une maxime générale présentée sous la forme d'un mouvement passionné. Ce mérite, on le sait, n'est pas toujours celui d'Euripide, qui prodigue trop les sentences, et a, par ce dangereux exemple, autorisé l'intempérance philosophique des tragédies de Sénèque.

Rien de plus conforme à la vérité que l'ordre dans lequel se succèdent les pensées d'Oreste. Il s'abandonne d'abord tout entier au sentiment de son bien-être ; puis il s'étonne en voyant où il est, et en cherchant vainement dans sa mémoire comment il y est venu. Peu à peu, ses souffrances assoupies se réveillent, et en même temps reparaissent les ennuis inquiets, les vœux inconstants de la maladie. Tout cela est d'une vérité bien vive, d'une familiarité bien hardie. Hardie, non pas pour les Grecs, qui ne rougissaient point de la nature et ne croyaient point que ses faiblesses les plus vulgaires fussent indignes de l'art, mais pour nous, que la politesse et la dignité de nos mœurs sociales ont rendus malheureusement plus délicats. Je m'imagine qu'un héros endormi ou souffrant dont on répare le désordre, dont on soulage la faiblesse, que l'on relève, que l'on couche, que l'on aide à marcher, nous eût paru longtemps un objet fort étrange. Du moins lui eût-on prêté, et peut-être lui prêterait-on encore, des douleurs plus vagues, des plaintes plus générales, un maintien de malade plus majestueux, l'appareil d'un lit de parade. Brumoy, qui admire beaucoup cette scène et la loue avec chaleur, ne s'est-il pas avisé d'ennoblir la couche d'Oreste et d'en faire, quoi? *un canapé!* Singulier ennoblissement qui me rappelle que,

1. Cf. Soph., *Philoct.*, 827.
2. *Métam.* XI, 623.
3. *Herc. fur.*, 1065.
4. *De Superstitione*, III.

dans l'analyse d'une autre pièce d'Euripide [1], où paraît ce même Oreste, il le fait arriver d'un voyage avec *ses malles* [2].

Pourquoi cependant une telle peinture, par cela seul qu'elle est naïve et familière, serait-elle déplacée sur une scène où l'on a traduit avec tant de charme le tableau à peu près semblable de la défaillance et du trouble de Phèdre? Pourquoi n'y souffririons-nous pas ce qui nous paraît si touchant, si gracieux dans des vers d'André Chénier, tout remplis du souvenir et de l'inspiration des Grecs [3]?

Jusqu'ici le poëte s'était borné à l'expression de la nature la plus générale : ce n'étaient ni Oreste, ni Électre, mais un jeune homme malade, une sœur dévouée. Des traits plus particuliers, plus individuels, nous montrent maintenant les enfants d'Agamemnon. On ne peut trop louer la transition habile qui amène la peinture de l'égarement et de la frénésie d'Oreste. Électre profite de ces courts instants de relâche où ses sens se calment, où sa raison s'éclaircit, pour lui apprendre la nouvelle heureuse du retour de Ménélas; mais elle lui parle aussi du retour d'Hélène, et ce nom le rappelle aussitôt au souvenir de Clytemnestre, aux horribles images de son parricide, à ses effrayantes visions, à ses furieux transports.

Le tableau est court, mais plein de mouvement et de vie, et ici, comme dans tout le reste de la scène, par un artifice dont l'usage est continuel chez les tragiques grecs, les paroles peignent aux yeux l'expressive pantomime qui devait les animer. Elles ne peignent pas avec moins de vivacité ce qui ne peut se retracer qu'à l'imagination. Longin [4] en a cité et commenté quelque chose :

« Mère cruelle, arrête, éloigne de mes yeux
Ces filles de l'enfer, ces spectres odieux.

1. *Électre.*
2. Voyez t. II, p. 347.
3. Je les ai déjà cités t. II, p. 82.
4. *Traité du Sublime*, ch. XIII, trad. de Boileau.

Ils viennent; je les vois; mon supplice s'apprête.
Quels horribles serpents leur sifflent sur la tête[1] !
. . . . . .

« Le poëte ne voyait pas les Furies : cependant il en fait une image si naïve, qu'il les fait presque voir aux auditeurs. Et, véritablement, je ne saurais pas bien dire si Euripide est aussi heureux à exprimer les autres passions : mais pour ce qui regarde l'amour et la fureur, c'est à quoi il s'est étudié particulièrement, et il y a fort bien réussi. Et même, en d'autres rencontres, il ne manque pas quelquefois de hardiesse à peindre les choses; car, bien que son esprit de lui-même ne soit pas porté au grand, il corrige son naturel et le force d'être tragique et relevé, principalement dans les grands sujets : de sorte qu'on peut lui appliquer ces vers du poëte :

A l'aspect du péril au combat il s'anime,
Et, le poil hérissé, les yeux étincelants,
De sa queue il se bat les côtés et les flancs[2]. »

Euripide, dans un de ses deux *Alcméon*[3], nous le savons par quelques restes de l'Alcméon qu'en imita sans doute Ennius[4], avait peint un autre parricide en proie aux mêmes égarements, poursuivi par les mêmes visions ; ce qui complète la ressemblance, il l'avait fait assister, consoler également par une jeune fille, qu'on peut supposer, d'après un récit romanesque et intéressant d'Apollodore[5], sa propre fille à lui inconnue et devenue même son esclave. L'énergie des images dans

1. V. 245 sqq.
2. Hom. *Iliad.*, XX, 170.
3. L'*Alcméon à Psophis*, l'*Alcméon à Corinthe*. Sur la difficile restitution de ces ouvrages et de leurs imitations latines, l'*Alcméon* d'Ennius, l'*Alcméon* et l'*Alphésibée* d'Attius, voyez, en dernier lieu, J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, 1843, t. I, p. 187, II, 534; Fr. G. Wagner, *Euripid. fragm.*, éd. F. Didot, 1846, p. 635 · O. Ribbeck, *Tragic. latin. reliq.* 1852, p. 15 et 268, 120 et 323.
4. Cic., *Acad.*, II, 28.
5. *Bibl.* III, VII.

les rudes vers d'Ennius donne à penser que Longin eût pu citer ici l'*Alcméon* d'Euripide, aussi bien que son *Oreste*.

Un autre mérite me frappe dans ces figures si vives, c'est qu'elles ne sont pas jetées au hasard, mais ordonnées, enchaînées : elles s'éveillent l'une l'autre dans l'imagination d'Oreste, et quelques-unes paraissent appelées par ce qui parvient, sinon à son esprit, du moins à son oreille, des paroles d'Électre. Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, lorsque, essayant en vain de contenir les transports de son frère, elle s'écrie dans son désespoir : « Malheureuse ! quel secours attendre, si les dieux sont contre nous ? » frappé confusément de cet appel à la protection divine et l'interprétant dans le sens de ses visions, il demande l'arc d'Apollon pour chasser les Furies. Cette liaison secrète, qui se cache sous une apparence de confusion et de disparate, est ce que j'appellerais la logique du délire, logique bien peu connue des modernes, bien peu respectée dans ces lieux communs qu'en style de coulisses et de feuilletons on appelle des *fureurs*, et où le trouble des sens et de l'intelligence est d'ordinaire rendu par une incohérence continue et complète, aussi fausse qu'elle est facile et vulgaire; logique au contraire toujours suivie chez les tragiques grecs, et dont ils se sont transmis le secret par une sorte de tradition : on la retrouve constamment la même dans leurs productions successives, depuis Eschyle, qui a soumis à ses lois les inspirations prophétiques de sa Cassandre, jusqu'à Sophocle et à Euripide, qui l'ont appelée à régler l'égarement désordonné l'un de son Philoctète, de son Hercule, l'autre de sa Phèdre, de son Oreste, ce qui semblait le plus rebelle à toute règle, à toute loi, les mouvements tumultueux, l'expression délirante de l'extase, de la souffrance, de la passion, de la folie. Ils savaient, ces observateurs attentifs, ces peintres fidèles de la nature, qu'il n'y a point de lacunes dans la pensée humaine; que, si brusque, si arbitraire, si bizarre que puisse paraître la rencontre des idées qu'elle associe, elle passe toujours de l'une à l'autre

par une marche, peu visible sans doute, mais dont la réflexion peut retrouver, dont l'art doit indiquer la trace.

Vers la fin de cette admirable scène, qui, par le nombre et la vérité de ses beautés, fournirait presque à la critique une matière inépuisable, il se fait une révolution imprévue, une péripétie soudaine de sentiments. Oreste, jusqu'ici secouru par sa sœur, vient lui-même à son aide, et lui rend tendrement les consolations qu'il en a reçues. Je ne crois pas que l'amitié fraternelle ait jamais brillé au théâtre d'un jour plus doux et plus touchant; la sombre destinée de ces deux malheureux en est un instant éclairée; ils se disent, en d'autres termes, ce qui se trouve si bien exprimé dans ce vers dont je ne sais plus l'auteur:

Nous souffrons, mais unis; nous mourons, mais ensemble;

ce que Ducis a rendu avec tant d'éloquence dans ce passage de son rôle d'Antigone[1]:

Vos ennuis sont les miens, ma douleur est la vôtre.
Nous seuls, nous nous restons, consolés l'un par l'autre.
L'univers nous oublie : ah! recevons du moins,
Moi vos tristes soupirs, et vous mes tendres soins.

C'est un des plaisirs les plus exquis du spectacle tragique que cette émotion indécise où nous jettent, par leur contraste, l'horreur d'une situation désespérée et la secrète douceur des affections qui s'y développent. Le malheur nous semble alors adouci par ce plaisir douloureux mêlé à son amertume, et nous trouvons à le contempler un charme mélancolique qu'on ne peut rendre.

Il y a peu de mouvements aussi rapides, aussi inattendus que ceux par lesquels Oreste se charge seul du crime que sa sœur a partagé, puis le rejette sur Apollon qui l'a prescrit, et enfin se représente son père, interrogé par lui sur cet attentat, et s'efforçant, avec de vives prières, de

1. *OEdipe chez Admète*, acte III, sc. II.

l'en détourner. Cette dernière idée se retrouve, par un hasard singulier, mise en action dans l'Hamlet de Shakspeare. On se rappelle la scène où la mère et le fils s'expliquent sur le crime qui les sépare, l'un frémissant de fureur, l'autre palpitante d'effroi. Entre eux paraît tout à coup le spectre du mort qui vient rappeler à la mémoire d'Hamlet ses commandements sévères, et en même temps, par un mouvement de pitié, étrange en un tel personnage et qui remue profondément, en excepte cette femme, si coupable, mais si malheureuse.

« Regarde, dit-il, ta mère est en proie à l'égarement. Ah! place-toi entre elle et son âme agitée: c'est dans un faible corps que l'imagination agit le plus fortement. Parle-lui, Hamlet[1]. »

Un si long commentaire n'a pas épuisé tous les mérites de la scène qui nous occupe. Il me reste à faire remarquer, dans les vers par lesquels elle se termine, un passage d'une grande délicatesse. Oreste veut renvoyer sa sœur pour qu'elle prenne quelque repos, quelque nourriture; mais il prévoit un refus, et, affectant l'égoïsme, il la presse de se conserver pour lui, qui ne peut se passer d'elle. Électre a compris le tendre détour de son amitié; elle répond à sa pensée plutôt qu'à ses paroles, et déclare que rien ne la séparera du sort d'un frère. Cette secrète intelligence de deux âmes qui s'entendent et ne peuvent se tromper est rendue avec la plus grande simplicité, sans qu'aucun mot paraisse destiné à la confidence d'une beauté si fine. Une telle réserve, fréquente dans les productions du théâtre antique, fait un honneur égal au génie vrai du poëte et à la prompte intelligence du public athénien. Nous avons, nous autres modernes, un plus grand besoin d'être avertis; nos auteurs craignent davantage que leurs intentions ne soient pas comprises; trop souvent les personnages de notre scène joignent à leurs actions une note explicative pour l'instruction du spectateur, et

1. Acte III, sc. 4.

disent comme le héros orgueilleusement modeste de de Belloy :

Admirez de Bayard l'abaissement auguste[1] !

ou, pour citer un exemple plus concluant, comme le César de Voltaire :

Permettez que César ne parle point de lui[2].

Ne soyons pas toutefois injuste envers notre théâtre, en lui refusant entièrement le genre de beauté que nous louons chez Euripide, et n'oublions pas surtout de rappeler qu'il se trouve heureusement reproduit par Racine, dans ce dialogue de l'Andromaque :

ORESTE.

. . . . . .

Mais toi, par quelle erreur veux-tu toujours sur toi
Détourner un courroux qui ne cherche que moi ?
Assez et trop longtemps mon amitié t'accable.
Évite un malheureux, abandonne un coupable.
Cher Pylade, crois-moi, ta pitié te séduit.
Laisse-moi des périls dont j'attends tout le fruit.
Porte aux Grecs cet enfant que Pyrrhus m'abandonne.
Va-t'en.

PYLADE.

Allons, seigneur, enlevons Hermione[3].

Je reviens à la scène grecque : elle finit comme elle avait commencé, par les conseils, les recommandations, qu'on me passe le mot, de *garde-malade* attentive, qu'Électre adresse à son frère en le quittant. Ainsi, l'expression terrible et déchirante du remords, la peinture touchante et élevée de la tendresse et du dévouement fraternels, sont comme encadrées dans ces mœurs naïves et familières,

1. *Gaston et Bayard*, acte III, sc. 5.
2 *Rome sauvée*, acte V, sc. 3. Voyez à ce sujet la Harpe, *Lycée*
3. Acte III, sc. 1.

prises de la nature commune. Ces personnages héroïques, choisis pour représenter les plus nobles traits de l'humanité, ont été tirés de la foule, et, leur rôle rempli, retournent s'y confondre. L'esprit de l'art tragique fut toujours, chez les Grecs, d'unir ainsi la réalité à l'idéal et, par l'habile proportion du mélange, d'ajouter à l'une de la grandeur, à l'autre de la vraisemblance.

Le reste de la tragédie d'*Oreste*, fort inférieur à cette scène d'élite, nous arrêtera moins longtemps. Toutefois, dans les scènes suivantes, se rencontrent encore de grandes beautés.

Après un chant du chœur, qui implore pour Oreste le pardon des Furies, Ménélas arrive et salue tristement ce palais, dont la vue lui rappelle de si affreux événements, la mort d'Agamemnon, dont il fut informé dans le cours de son voyage, la mort de Clytemnestre, qu'il vient d'apprendre à l'instant. Il demande qu'on lui montre ce meurtrier d'une mère, qu'il laissa enfant dans ses bras, en partant pour Troie, et qu'il ne pourrait reconnaître. Oreste alors se soulève de sa couche, et vient tomber à ses pieds :

ORESTE.

Le voici, Ménélas, cet Oreste que tu cherches....

MÉNÉLAS.

Dieux ! que vois-je ? quelle ombre s'offre à mes regards ?

ORESTE.

Tu dis vrai : je ne vis plus, infortuné ! quoique je voie encore le jour.

MÉNÉLAS.

Quel sauvage aspect ! quels cheveux hérissés et souillés de poussière ! ah ! malheureux !

ORESTE.

Ce ne sont point ces tristes dehors, ce sont mes actions qui font mon supplice.

MÉNÉLAS.

Quels effrayants regards lancent tes yeux ardents et desséchés !

ORESTE.

Ce corps n'est plus : un vain nom, voilà ce qui me reste.

MÉNÉLAS.

O étrange, horrible vue!

ORESTE.

Tu vois ce fils d'une malheureuse mère, ce meurtrier....

MÉNÉLAS.

Je sais tout. Épargne-toi un si funeste récit.

ORESTE.

Je me tais; mais le destin est pour moi prodigue de misères.

MÉNÉLAS.

Qu'éprouves-tu? quel mal te consume?

ORESTE.

La conscience. Je sais quel acte j'ai commis.

. . . . . .

MÉNÉLAS.

Quand ces fureurs ont-elles commencé? en quel jour?

ORESTE.

En ce jour où j'élevai le tombeau de ma déplorable mère.

MÉNÉLAS.

Étais-tu dans le palais, ou bien près du bûcher?

ORESTE.

Il faisait nuit: je veillais sur ses ossements.

MÉNÉLAS.

N'avais-tu personne avec toi, pour soutenir ton corps abattu?

ORESTE.

Pylade y était, Pylade qui eut part au meurtre et au sang de ma mère.

MÉNÉLAS.

Et quels sont ces fantômes qui t'assiégent?

ORESTE.

Je crois voir trois filles semblables à la Nuit[1].

MÉNÉLAS.

Je sais qui tu veux dire, mais je ne prononcerai pas leur nom[2].

. . . . . .

1. Ajoutez ce vers aux passages cités t. I, p. 369 sq.
2. V. 370-399.

Cette sombre et terrible explication se continue, et développe aux yeux de Ménélas toute l'horreur du sort d'Oreste, abandonné des dieux qui l'ont poussé au crime, poursuivi par les ennemis d'Agamemnon, par les amis d'Égisthe, et qui, dans ce jour où un jugement public doit prononcer son arrêt de mort, n'a plus de ressource ni d'espoir que dans le parent qu'il implore.

En ce moment le chœur annonce l'arrivée du vieux Tyndare, le père de Clytemnestre, la tête rasée, et couvert d'habits de deuil. A sa vue, Oreste se sent saisi de honte et d'effroi, ses paroles sont pleines du trouble le plus dramatique:

« Je suis perdu, Ménélas: c'est Tyndare qui s'approche, Tyndare, de qui surtout je redoute les regards, après ce que j'ai fait. Il éleva mon enfance, me couvrant de ses baisers, se plaisant à porter dans ses bras le fils d'Agamemnon: Léda en faisait de même, et tous deux me chérissaient à l'égal des fils de Jupiter. Hélas! malheureux que je suis! pensée qui déchire mon cœur! de quel retour j'ai payé leurs soins! N'est-il point de ténèbres où cacher mon visage? point de nuage devant moi, pour me dérober aux yeux de ce vieillard[1]? »

La scène qui suit est digne de cette annonce véhémente. Tyndare a quitté le tombeau de Clytemnestre, où il répandait des libations funèbres, pour venir en hâte saluer Ménélas, dont on lui a annoncé l'arrivée. Il s'indigne de le trouver, contre la défense du peuple d'Argos, engagé dans un entretien avec le parricide Oreste. L'image par laquelle il désigne ce dernier est propre à faire comprendre jusqu'à quelle hardiesse de style peut s'élever le langage si simple du dialogue grec, quand il est soulevé par la passion. « Ce meurtrier d'une mère, dit-il, ce serpent abhorré, qui lance à la porte du palais le feu impur de ses regards[2]. » Dans un discours suivi, de formes un peu étudiées, il lui reproche son attentat; Oreste se défend de même, non sans quelque embarras,

1. V. 449-459.
2. V. 468 sq.

quelque confusion, à la vue du vieillard qu'il a privé d'une fille. Les Grecs, peuple amoureux de la parole et des combats judiciaires, se plaisaient à ces sortes de plaidoyers contradictoires, et Euripide mit peut-être trop de complaisance à les servir selon leur goût ; peut-être doit-on lui reprocher d'avoir quelquefois altéré la vérité dramatique par l'apprêt du rhéteur, la subtilité du sophiste. Nous retrouvons dans ce débat, du reste animé et intéressant, les arguments déjà développés par Eschyle, dans la scène des *Euménides* qui représente le jugement d'Oreste; un entre autres des plus bizarres, que je me contenterai d'indiquer, en ayant parlé ailleurs plus au long [1], celui par lequel le père est représenté comme l'unique auteur de la naissance. Il ne paraît pas qu'il ait été reproché à Eschyle ; mais on ne le passa point à Euripide, et, lorsque son Oreste fit entendre ces paroles: « Sans père, il n'est point de fils [2], » une voix, probablement une voix de femme, s'écria dans l'amphithéâtre : « Et sans mère, infâme Euripide [3]? » Si l'*Oreste*, donné quatorze ans environ après *les Nuées* [4], les eût au contraire précédées, l'élève des sophistes, peint par Aristophane dans le personnage de Phidippide, n'eût pas manqué d'appuyer de cette autorité son étrange et scandaleuse thèse sur le droit qu'ont les fils de battre leur mère [5].

La défense d'Oreste anime Tyndare d'un nouveau courroux ; il sort en annonçant qu'il va poursuivre auprès des Argiens la condamnation du parricide, et en menaçant Ménélas, s'il ose s'y opposer, de ne le point recevoir à Sparte. Cette menace, répétée deux fois et avec les mêmes termes, a paru à de savants interprètes [6] introduite, dans un des deux endroits, par une indiscrète

1. T. I, p. 379 sq.
2. V. 543.
3. Schol., *ibid.*
4. En 409, je l'ai déjà dit p. 241 : *les Nuées* avaient paru la deuxième et la troisième année de la LXXXIXe olympiade, en 423 et 422. Voyez Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 73, 75, 85.
5. *Nub.*, 1430.
6. Brunck les efface dans le premier endroit, au v. 526.

interpolation. Peut-être y pourrait-on voir une imitation, assez dans le goût d'Euripide, et dans l'esprit de ce morceau, des redites ordinaires à la colère et naturelles à la vieillesse.

Partagé entre la pitié que lui a inspirée le sort d'Oreste, et la crainte d'offenser Tyndare, peut-être aussi, comme on le fait entendre plus loin, séduit par l'odieuse pensée d'hériter du trône d'Argos, Ménélas éprouve une hésitation que trahissent, selon l'observation du poëte, toujours occupé de marquer la pantomime des acteurs, son air rêveur et le trouble de sa démarche. Oreste le supplie de nouveau, au nom des bienfaits qu'il reçut de son père, de prendre sa défense. Ses paroles ne sont pas exemptes de cet artifice oratoire dont nous nous plaignions tout à l'heure, et peut-être, comme l'a remarqué un scoliaste, le poëte a-t-il voulu excuser la forme de harangue qu'il leur a donnée, par ce singulier exorde :

« Je vais parler, puisque tu l'approuves. Un discours de quelque étendue vaut mieux qu'un langage trop bref, et porte à l'esprit plus de clarté [1]. »

Le même critique ancien croit voir encore dans ce début une allusion indirecte au laconisme affecté du roi de Sparte. Mais c'est supposer à Euripide une intention bien subtile, et surtout bien peu d'accord avec la situation. Comment Oreste se hasarderait-il à blesser, par un trait épigrammatique, celui qu'il veut émouvoir et de qui dépend son sort ?

Il termine par des mouvements d'une éloquence bien naturelle et bien touchante. Après avoir conjuré Ménélas au nom d'une coupable épouse, il s'interrompt, pour se plaindre à part de l'abaissement où le réduit le soin de sauver les restes de sa race. Puis, revenant à la prière ; « O frère de mon père, dit-il, ô mon oncle, tu peux le croire ; celui que la terre a reçu, celui qui n'est plus nous

1. V. 629 sq.

écoute ; son âme, errante autour de toi, te parle par ma bouche[1] !... »

Une supplication si vive, les instances du chœur qui s'y joint, ne touchent point Ménélas. Il déguise, sous de longues protestations d'intérêt, sous la vaine promesse de s'employer à fléchir Tyndare et à persuader les Argiens, une froideur, un égoïsme, une lâcheté, qui n'échappent pas à la pénétration d'Oreste. Ce malheureux se voit trahi, perdu, et c'est dans ce moment d'extrême détresse que le poëte, avec une science de composition qui ne s'est point démentie dans cet ouvrage, lui envoie Pylade, son fidèle ami.

Pylade revient de la Phocide, sa patrie. Il s'y est réfugié après le meurtre de Clytemnestre; mais Strophius, son père, a refusé de l'y recevoir. Les partisans de l'exacte vraisemblance pourront trouver que, pour ce double voyage, il n'a point perdu de temps.

En traversant la ville, il a vu le peuple qui se rendait en foule au jugement d'Oreste; il accourt[2] l'en avertir, et l'aider de ses conseils et de son appui.

Remarquons en passant, avec un scoliaste, que, pour peindre la rapidité de sa marche, le mouvement empressé de son zèle, la vivacité de l'entretien qui s'engage entre les deux amis, le poëte a remplacé le mètre ordinaire du dialogue par un vers d'une allure plus agile, par le vers trochaïque. Ces changements, presques insensibles pour nous, devaient flatter agréablement l'oreille des Grecs, et plaire à leur esprit par le juste rapport des formes de la versification avec les vicissitudes de l'action dramatique.

La scène, ainsi commencée, s'accélère sans cesse, à mesure que la situation devient plus pressante. Les répliques, d'abord coupées par vers, le sont bientôt par hémistiches, disposition ingénieuse, mais quelque peu sy-

1. V 663 sq.
2. « D'un pas plus rapide qu'il ne serait convenable, » ajoute-t-il, v. 717, à peu près comme Thésée dans l'*OEdipe à Colonne*, v. 879. Voyez ce qui est dit à ce sujet, t. II, p. 231 sq.

métrique. Oreste se hâte d'expliquer à Pylade l'état désespéré où il se trouve, menacé dans l'instant d'une sentence de mort, et investi de gardes armés qui s'opposent à sa fuite. Dans cette extrémité, il conçoit tout à coup la pensée de se présenter à cette assemblée qui va décider de sa vie, d'y soutenir lui-même sa cause, et d'aller au-devant des heureux hasards que pourra lui offrir la fortune. Pylade approuve ce généreux dessein, et s'offre d'y participer. Il soutiendra son ami de sa présence, en prendra soin si ses fureurs le surprennent de nouveau ; rien ne découragera, ne rebutera son affection. Ils sortent en se donnant mutuellement les témoignages de la tendresse la plus dévouée, la plus reconnaissante, en s'encourageant l'un l'autre, comme il arrive d'ordinaire, de leurs vœux et de leurs espérances. Un trait admirable est jeté vers la fin de ce dialogue :

ORESTE.

Conduis-moi au tombeau de mon père.

PYLADE.

Qu'y veux-tu faire?

ORESTE.

Le prier de me sauver.

PYLADE.

Tu le dois.

ORESTE.

Mais garde que je ne voie le monument de ma mère[1].

Le chœur resté seul sur la scène, s'entretient de la fatalité qui poursuit la maison des Atrides, et, par les images effrayantes sous lesquelles il se représente le crime d'Oreste, fait pressentir la condamnation qui va le frapper.

Bientôt reparaît Electre, que ses inquiétudes n'ont pas laissée reposer longtemps, et à qui Pylade n'a pas permis

1. V. 785 sqq.

qu'Oreste communiquât son dessein. Elle l'apprend et s'en effraye ; mais, lorsqu'elle commence à exprimer ses terreurs, un homme survient tout à coup qui lui annonce que l'assemblée des Argiens les a tous deux condamnés à mourir, les exemptant, pour unique grâce, du supplice de la lapidation, et leur permettant de se frapper eux-mêmes avec le fer. Le porteur de cette triste nouvelle est un vieux serviteur d'Agamemnon, que sa sollicitude pour ses jeunes maîtres a ramené des champs ce jour même, et qui, en arrivant à la ville, a été témoin de leur jugement. Il raconte ce qu'il a vu, ce qu'il a entendu; mais, dans ce récit[1] plein d'intérêt, quelques allusions contemporaines décèlent chez Euripide une préoccupation étrangère à son sujet, et démentent la naïveté du personnage qu'il fait parler. Tels sont des portraits[2] d'orateur, où l'on a cru[3] reconnaître le démagogue Cléophon[4] et le sage Socrate. C'est une peinture fort piquante, et dont le modèle n'a malheureusement pas vieilli, depuis les temps homériques, que celle de Talthybius, autrefois le héraut d'Agamemnon, ami dévoué de la fortune et de la puissance comme ceux de sa profession, parlant avec respect de son ancien maître dont il accable le fils malheureux, caressant de l'œil les amis d'Égisthe prêts à triompher, et couvrant de raisonnements spécieux et de belles paroles cet ingrat et lâche abandon[5].

Électre, dans un chant lyrique mêlé, selon les scoliastes, d'emblèmes scientifiques assez déplacés, déplore la ruine complète de la maison de Pélops et de Tantale.

1. Sur certains détails du morceau, voyez t. I, p. 179, 182.
2. Voyez sur des peintures de ce genre, fréquentes chez Euripide, p. 59 sq.
3. Prévost.
4. Schol., v. 894. Cf. Aristoph., *Thesmoph.*, 806 ; *Ran.*, 692, 1527, 1555. Platon le comique donna le nom de ce Cléophon à un de ses ouvrages représenté en même temps que *les Grenouilles* d'Aristophane, la troisième année de la CXIII^e olympiade, deux ans après l'*Oreste*. Voyez Meineke, *Fragm. com. græc.*, t. I, p. 171 sqq.
5. V. 875-885.

Elle en parcourt toutes les calamités successives, et, selon la doctrine consacrée du théâtre grec, les rapporte à l'implacable haine du destin.

Oreste revient soutenu par Pylade. Son corps est défaillant, mais son âme demeure ferme. C'est ici le lieu de remarquer que, par une gradation habile, le poëte nous l'a montré qui s'élevait graduellement, des langueurs ou des transports de la maladie, au courage, à la résignation. Sa constance ressort ici par le contraste d'Électre, qu'il conjure en vain de se contenir, et aux larmes de laquelle il finit par se laisser vaincre. Les apprêts de leur mort, leurs adieux, sont pleins de ce pathétique où triomphe la poésie d'Euripide. Il faut les entendre eux-mêmes :

ORESTE.

Je t'en conjure, au nom des dieux, ne me communique point ta faiblesse, ne m'attendris point par le tableau de notre infortune.

ÉLECTRE.

Nous mourrons tout à l'heure : comment ne pas gémir? Tous les hommes pleurent la vie.

ORESTE.

C'est maintenant notre dernier jour, c'est maintenant qu'il nous faut suspendre le nœud fatal, ou aiguiser le glaive.

ÉLECTRE.

Tue-moi donc, ô mon frère, tue-moi; qu'aucun Argien ne puisse attenter à la race d'Agamemnon.

ORESTE.

C'est assez du sang de ma mère; je ne te tuerai point : meurs de ta propre main, et choisis toi-même ton supplice.

ÉLECTRE.

Je le ferai : tu ne vaincras point ta sœur en courage. Mais qu'il lui soit permis de te presser dans ses bras.

ORESTE.

Jouis de ce vain plaisir, si c'est pour des mourants un plaisir que ces embrassements.

ÉLECTRE.

O mon ami! toi, à qui fut si doux, si précieux le nom d'une sœur, toi qui n'eus qu'une âme avec elle!

ORESTE.

Mon cœur se fond à tes paroles. Je veux te rendre ces caresses. Et pourquoi en rougirais-je, infortuné! O sein d'une sœur! doux embrassements! dernier entretien de deux malheureux! tenez-nous lieu de famille et d'hyménée!

ÉLECTRE.

Oh! si un même fer nous immolait! si un seul monument recevait nos cercueils!

ORESTE.

Plût aux dieux! mais, tu le vois, nous n'avons point d'amis pour nous réunir au tombeau[1].

Ce dernier service, il le demande à Pylade; mais celui-ci, qui fut le complice d'Oreste, à qui Électre dut être unie, veut partager leur sort, et s'y obstine malgré leurs instances.

Ici s'arrêtent les mérites d'une tragédie commencée avec génie, mais bien médiocrement terminée. Ces personnages, dont la situation nous a paru jusqu'à ce moment si attendrissante, qui nous élevaient le cœur par le spectacle de leurs pures affections, de leur héroïque dévouement, perdent tout à coup leurs droits à notre intérêt, lorsque nous les voyons concevoir, exécuter des projets d'une froide atrocité. A cette action simple, mais attachante, succèdent une intrigue commune et un de ces dénoûments à machine par lesquels Euripide, dans sa négligence, a gâté tant de beaux ouvrages.

Pylade[2] propose à ses amis de punir, sur Hélène, la trahison de son époux, proposition révoltante[3], adoptée

1. V. 1024-1048.
2. On ne comprend pas trop pourquoi il est excepté du reproche général adressé aux autres personnages dans l'un des arguments anciens de l'*Oreste*. Voyez l'Euripide de Boissonade, t. I, p. 95.
3. Le poëte s'efforce vainement de l'ennoblir par des raisons que

avec une ardeur peu vraisemblable et qui ravale gratuitement tous ces caractères au rang de celui de Ménélas, dont Aristote a dit que le poëte l'avait fait méchant sans nécessité[1].

Électre, à son tour, est d'avis qu'ils se saisissent d'Hermione, envoyée, on se le rappelle, et c'est, on doit le dire, un souvenir déjà bien éloigné, envoyée par sa mère au tombeau de Clytemnestre ; qu'ils en fassent leur otage contre le courroux de Ménélas, et la rançon de leur vie.

L'exécution de ces deux entreprises remplit la fin de la pièce; il n'y règne plus que l'espèce d'intérêt qui peut s'attacher à une vengeance cruelle et à une lutte vulgaire contre le danger.

En vain Euripide cherche à relever ce qui n'a aucune grandeur. Ces invocations à l'ombre d'Agamemnon, qu'il imite d'Eschyle[2], n'ont plus de sens, quand il s'agit, au lieu du châtiment de Clytemnestre, de l'assassinat d'Hélène. Ces exhortations d'Électre restée sur la scène, qui se mêlent au tumulte intérieur du palais, sont également un emprunt malheureux fait à un admirable passage de Sophocle[3].

La pitié que la jeune Hermione témoigne pour les enfants d'Agamemnon, rend plus insupportable encore le froid artifice par lequel on la trompe et le sort barbare qu'on lui prépare.

Il y a une scène où un Phrygien, esclave d'Hélène, échappé du palais et surpris par Oreste, lui demande lâchement la vie. Le but de cette scène, suivant l'ingénieuse explication de Prévost, est de montrer qu'Oreste tente de se sauver par une plus noble voie; mais si cette intention est réelle, elle est bien détournée, bien difficile à apercevoir: et peut-être loin de sauver ainsi l'héroïsme

Virgile, on l'a remarqué, a prêtées depuis à Énée, tenté d'immoler Hélène (*Én.*, II, 567 sqq.)
1. *Poet.*, xv, xxv.
2. Voyez t. I, p. 352 sqq.
3. Voyez t. II, p. 332 sq.

de son Oreste, le poëte l'a-t-il rabaissé au niveau de l'esclave qu'il lui a opposé, par un égal amour de l'existence.

ORESTE.

Tu es esclave et tu crains la mort qui te délivrera de tes maux!

LE PHRYGIEN.

Tout homme, fût-il esclave, aime à voir la lumière.

ORESTE.

Tu dis vrai. Ton bon sens te sauve la vie. Rentre dans le palais[1].

Enfin, c'est une conclusion bien peu satisfaisante que l'apparition merveilleuse d'Apollon, qui vient au secours du poëte embarrassé, en mettant tous ses personnages d'accord; qui termine tant de discordes par l'apothéose d'Hélène, et, comme dans la comédie[2], par l'union de Pylade et d'Électre, d'Hermione et d'Oreste, par deux mariages de raison.

On éprouve véritablement quelque regret en voyant le poëte gâter à plaisir une œuvre qui promettait d'être si belle. Toutefois cette dernière partie n'est pas sans intérêt pour l'histoire de l'art. Elle témoigne du zèle d'Euripide à chercher des effets nouveaux, une plus grande complication d'événements, un plus vif attrait de curiosité et de surprise, plus de mouvement et d'effet théâtral, toutes choses dont manquait encore la tragédie, mais qu'elle ne devait recevoir que des modernes.

Les scoliastes[3], en assimilant cette pièce à l'*Alceste*, pour ce mélange d'impressions diverses qui les rapprochent l'une et l'autre de la comédie, nous mettent sur la voie d'un jugement plus favorable encore. Si l'*Oreste*, en effet, avait appartenu comme l'*Alceste*[4] à ce genre mixte

1. V. 1515 sqq.
2. C'est l'expression d'un scoliaste dans un des arguments qui précèdent le texte. Voyez l'*Euripide* de Boissonade, t. I, p. 94.
3. Voyez, avec leurs *Arguments*, leurs notes sur les derniers vers, 1686 sqq.
4. Voyez dans notre t. I, p. 28 et 31, et dans celui-ci, p. 210 220.

de tragédie, qui, par l'heureux tour du dénoûment et aussi par les touches familières et égayées de la peinture, pouvait prendre, dans la tétralogie, la place du drame satyrique, il y aurait lieu de traiter moins sévèrement certaines dérogations à la gravité, à la sévérité tragique; ces dérogations toutes volontaires devraient être considérées comme attestant la liberté hardie, la souplesse du génie d'Euripide, son habileté à varier, par une sorte de compromis entre les genres admis au théâtre, les formes de l'art[1].

1. C'est ce que s'applique ingénieusement à montrer M. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 286 sqq., 471 sqq., faisant de l'*Oreste* la pièce finale d'une tétralogie qu'il compose, en outre, de l'*Antiope*, de l'*Hypsipyle* et des *Phéniciennes*.

CHAPITRE HUITIÈME.

Andromaque.

J'ai montré dans quelle tragédie d'Euripide Racine avait trouvé le modèle de son Oreste. Je me trouve naturellement amené à celle des compositions du même poëte où il a pris la première idée des autres personnages d'Andromaque.

Je dis la première idée, et voudrais pouvoir dire moins encore. Ce sont, en effet, sous des noms antiques, des personnages presque entièrement modernes. Transportés dans un ordre tout autre de mœurs et de sentiments, ils ne pouvaient conserver leur caractère primitif, et devaient nécessairement subir une métamorphose à laquelle nous avons vu que n'ont pas échappé davantage les acteurs de l'*Hippolyte* et de l'*Iphigénie en Aulide*.

Racine s'est fait assurément une grande illusion, ou bien il a voulu abuser ses lecteurs, quand il a dit dans une de ses deux préfaces [1] : « Mes personnages sont si fameux dans l'antiquité, que, pour peu qu'on la connaisse, on verra fort bien que je les ai rendus tels que les anciens poëtes nous les ont donnés. » On voit, je pense, tout le contraire, et l'analyse de l'*Andromaque* grecque suffit pour le démontrer.

La scène est marquée avec une précision qui n'est pas inutile à l'intelligence de la fable. Elle est placée en Thessalie, entre la ville de Phthie, où règne Néoptolème, et celle de Pharsale, qu'il laisse gouverner par le vieux Pélée, dans un lieu peu éloigné de l'une

1. Première préface d'*Andromaque*.

et de l'autre, et qui s'appelle Thétidée, soit parce que Thétis l'a autrefois habité avec Pélée, soit à cause d'un temple consacré, près du palais, à la mère d'Achille, à la divinité domestique de la contrée.

Dans ce temple ouvert aux regards des spectateurs s'est réfugiée Andromaque, autrefois épouse d'Hector, depuis captive de Néoptolème, et qui, forcée, par l'horrible droit de la guerre reconnu dans ces temps barbares, de céder à la passion brutale de son maître, lui a donné un fils, nommé Molossus. Abandonnée pour Hermione à laquelle ce prince s'est uni, poursuivie en son absence par cette femme jalouse et cruelle, qui l'accuse de lui ravir le cœur de son époux et de la frapper de stérilité par des maléfices, elle a caché son enfant dans une retraite ignorée, et est venue demander un asile à ce temple où le poëte nous la montre au début de son ouvrage.

C'est d'elle-même que nous apprenons ces détails ; elle nous les expose dans un prologue de formes un peu plus dramatiques que ne le sont communément chez Euripide les morceaux de ce genre, adressés sans trop de façon au public.

Une esclave phrygienne vient annoncer à Andromaque que Molossus a été découvert, et que Ménélas, le père d'Hermione, qui partage la haine et sert d'instrument aux violences de sa fille, est sorti du palais pour s'en emparer. Elle se charge, malgré les dangers d'une telle démarche, d'aller en toute hâte à Pharsale, avertir Pélée, dont Andromaque a déjà, par plus d'un message, réclamé le secours. C'est là une scène fort ordinaire, et qui semble promettre bien peu. Elle n'est pourtant pas sans beautés. Cette femme obscure que l'esclavage a rapprochée de sa reine, lui donne, comme autrefois, le nom de maîtresse. Celle-ci, au contraire, l'appelle sa compagne et son amie [1]. Il y a là un contraste qui frappe d'autant plus, que le poëte, avec la discrétion particulière aux Grecs, s'est moins donné de peine pour le faire ressortir. Il a peint

1. Cf. *Hecub.*, 60 sq., Plaut., *Captiv.*, II, i, 45, 49.

également avec simplicité, avec naturel, sans aucun faste d'héroïsme, le dévouement de cette pauvre Troyenne, qui ne perd rien de son prix, pour être mêlé d'un peu de frayeur, de quelque hésitation.

Andromaque, restée seule, s'entretient des malheurs de sa patrie et des siens dans une sorte de chant élégiaque[1] que Brumoy compare avec raison aux stances de nos anciennes tragédies. Un tel intermède, qui semble une disparate sur notre scène, était mieux placé sur la scène grecque, où la poésie lyrique se montrait si souvent et sous tant de formes diverses.

Les plaintes d'Andromaque sont belles, mais d'un caractère trop général et trop vague. Nous ne pouvons contredire le sentiment des scoliastes anciens, qui n'y voient qu'un morceau du second ordre, et étendent même cette observation à la pièce entière[2].

Elles sont interrompues par l'arrivée du chœur. Des femmes de Phthie, touchées de pitié pour Andromaque, lui apportent des consolations et lui conseillent toutefois, esclave et sans appui, de céder à la fortune et de quitter son asile.

Hermione vient bientôt appuyer ce conseil timide de ses fureurs. Andromaque lui répond avec une fermeté modeste qui l'élève beaucoup au-dessus de son ennemie, et achève de mettre celle-ci hors d'elle-même Elle sort en annonçant qu'elle a trouvé un sûr moyen de triompher des refus d'Andromaque et de lui faire abandonner l'autel protecteur de la déesse.

Cette menace obscure ne tarde pas à s'accomplir. Après quelques strophes où le chœur célèbre les suites funestes du crime de Paris, on voit paraître Ménélas avec le jeune Molossus. Il annonce le dessein de le faire mourir, si sa mère ne cède et ne se livre. En vain Andromaque s'em-

1. Voyez ce que dit de ce passage l'abbé Souchay dans une Dissertation sur l'Élégie, *Mémoires de l'Académie des belles-lettres*, t. VII, p. 335

2. Argum. *Andromach.* Peut-être comme on l'a quelquefois remarqué, faut-il entendre par τῶν δευτέρων que la pièce est du nombre de celles qui, dans les concours, n'obtinrent que la seconde place.

porte contre cette lâche cruauté, invoque le nom de Néoptolème qu'elle outrage et qui sans doute en punira les auteurs; Ménélas lui répète froidement l'arrêt odieux qu'il a porté. Il faut qu'elle meure ou voie mourir son fils. Son choix n'est pas douteux, elle se remet aux mains de ses persécuteurs, et le trouble de son âme, dans un tel moment, les efforts désespérés de l'innocence qu'on opprime, le cri de détresse et le dévouement passionné de l'amour maternel, tout cela est rendu avec ce pathétique déchirant qui n'a jamais manqué au génie d'Euripide.

« .... Douloureuse alternative! cruelle rançon, qui m'est demandée! Que j'accepte, que je refuse, je suis également malheureuse. O toi, que si peu de chose pousse à de tels excès, pourquoi veux-tu me tuer? que t'ai-je fait? Ai-je livré tes États, massacré tes enfants, embrasé ton palais? J'ai cédé à la force, je suis entrée malgré moi dans le lit de mes maîtres : faut-il me tuer, pour ce crime involontaire, et en épargner l'auteur? faut-il se détourner de la cause, et ne poursuivre que ses suites? Hélas! quel comble de maux! ô ma patrie, à quoi suis je réduite! devais-je, dans l'esclavage, mettre au jour des enfants, et à toutes mes misères ajouter cette misère nouvelle[1]? Quelle douceur m'offrirait encore la vie? où reposer mes regards? sur mon sort présent? sur ma fortune passée? J'ai vu Hector égorgé, et emporté par un char, dans la poussière; j'ai vu, spectacle affreux! Ilion livré aux flammes[2]; esclave, on m'a traînée par les cheveux vers les vaisseaux des Grecs, et, transportée à Phthie, je suis tombée dans les bras des meurtriers d'Hector. Mais, que fais-je? et pourquoi revenir sur ces malheurs, déjà loin de moi, lorsque d'autres sont là, qui me menacent et que je dois pleurer? Un fils m'était resté, un fils, l'œil de ma vie; et ils vont le tuer! Non, il ne périra pas, pour racheter mes jours misérables : le sauver est tout mon espoir, et quelle honte à moi de n'oser mourir à la place de mon enfant! Voyez! je quitte l'autel; je me livre en vos mains; vous pouvez me tuer, m'égorger, me charger de liens, entourer mon cou du nœud fatal! O mon enfant, je t'ai donné la vie, et, pour que tu ne meures pas, je m'en vais chez Pluton. Si tu échappes à ton destin, souviens-toi de ta mère, de ses souffrances, de son trépas; dis à ton père, avec des baisers, des larmes, de tendres caresses, dis-lui ce que j'ai fait pour toi. Ah! nos enfants sont

1. J'ai suivi, à partir de cet endroit, dans l'ordre des vers, l'arrangement proposé par Musgrave et adopté par d'autres éditeurs.

2. Ces souvenirs sont éloquemment rappelés dans les fragments

notre âme, notre vie ; celui qui, sans l'avoir connue, condamne cette tendresse, celui-là peut-être a moins de peines ; mais aussi, quel triste bonheur ! [1] »

Ménélas n'est point attendri par des paroles si touchantes ; malgré l'intercession du chœur, qui le supplie d'épargner Andromaque, il ordonne qu'on l'enchaîne, et quant à Molossus, il déclare, avec une barbarie impudente et brutale, que sa fille en décidera. Andromaque trompée éclate en plaintes et en reproches ; au milieu d'un dialogue animé est jeté ce trait charmant : « Quoi ! vous arracherez cette tendre colombe de dessous l'aile de sa mère [2] ? » On les entraîne tous deux dans le palais, et le chœur dé-

suivants de l'*Andromaque* d'Ennius, que nous ont conservés Cicéron (*Tusc.*, III, 19 ; *de Orat.*, I, 64 ; III, 58 ; *Tusc.*, I, 35, 44) et Varron (*de Ling. lat.*, IX. Cf. O. Ribbeck, *Trag. latin. reliq.*, 1852, p. 21 sqq.) :

. . . . . Quid petam
Præsidii ? quid exsequar ? quo nunc aut exsilio aut fuga
Freta sim ? Arce et urbe sum orba ; quo accedam, quo applicem ?
Cui nec patriæ aræ domi stant : fractæ et disjectæ jacent :
Fana flamma deflagrata, tosti alti stant parietes
Deformati, atquê abiete crispa....

O pater, o patria, o Priami domus,
Septum altisono cardine templum :
Vidi ego te, adstante ope barbarica,
Tectis cælatis, laqueatis,
Auro, ebore, instructum regifice....

Hæc omnia vidi inflammari,
Priamo vi vitam evitari,
Jovis aram sanguine turpari....

Vidi, videreque passa sum ægerrime,
Curru Hectorem quadrijugo raptarier. ..

Hectoris natum de muro jactarier.

« Où chercher, où trouver un appui ? Quel exil, quelle fuite me sauvera ? Je n'ai plus ni citadelle ni ville : où sera mon refuge ? Je n'ai plus même les autels paternels : ils sont brisés, dispersés. De nos temples ravagés par la flamme, il ne reste plus debout que des murailles noircies, désolées.... O mon père, ô ma patrie, ô maison de Priam, demeure aux portes retentissantes ; je t'ai vue avec tes richesses, ton éclat, tes voûtes, tes sculptures, tes lambris royalement embellis d'or et d'ivoire.... Oui, j'ai vu tout cela livré aux flammes ; j'ai vu Priam arraché de force à la vie, et souillant de son sang l'autel de Jupiter.... J'ai vu, le cœur plein de tristesse, Hector traîné par les chevaux d'Achille.... J'ai vu le fils d'Hector précipité des murs de Troie. »

1. V. 385-421.
2. V. 442.

plore dans ses chants ces conséquences funestes d'un double hyménée.

Bientôt reparaissent la mère et le fils que l'on mène à la mort, par l'ordre de Ménélas. Une situation de ce genre invitait naturellement la muse plaintive d'Euripide, et il faut entendre quels douloureux accents elle fait éclater dans cette espèce de lamentation lyrique :

ANDROMAQUE.

Les mains ensanglantées par ces liens, on m'entraîne aux sombres demeures.

MOLOSSUS.

O ma mère, ma mère, j'y descends avec toi, sous ton aile.

ANDROMAQUE.

Quel sacrifice, ô princes de la Phthiotide !

MOLOSSUS.

Viens, mon père, secourir les tiens.

ANDROMAQUE.

Cher enfant, tu vas reposer sur le sein de ta mère, au tombeau, sous la terre, ton corps près de son corps.

MOLOSSUS,

Hélas ! hélas ! infortuné ! quel est mon sort ! quel est le tien, ma mère [1] !

A-t-on remarqué comme cette image que nous citions tout à l'heure, cette image d'un pauvre oiseau arraché de dessous l'aile de sa mère, revient naturellement dans les discours de Molossus [2], qui l'a retenue et la répète avec l'éloquence enfantine de la douleur ?

Voici maintenant Ménélas qui hâte la marche de ses victimes, et dont la voix sombre et redoutable forme comme la basse de leur lugubre concert. Qu'on me passe ici cette expression, qui convient peut-être pour une scène d'une composition toute musicale.

MÉNÉLAS.

Allez au tombeau ; sortis d'une ville ennemie, vous périrez

1. V. 494-506.
2. V. 497 sq.

tous deux par une double loi. Toi, c'est ma sentence qui t'immole, et ton enfant, celle de ma fille, celle d'Hermione. Quelle folie à un ennemi d'épargner son ennemi, lorsqu'il peut le faire périr, et délivrer ainsi sa maison de toute crainte[1]!

Dans sa détresse, dans son indignation, quel secours invoquera contre cette oppression la mère de Molossus? Qui le croirait? le secours d'Hector! C'est, ce me semble, un trait de génie, qui n'a point été remarqué, que cet appel inattendu, où éclate, au milieu des alarmes d'Andromaque pour le fruit d'une union qu'elle déteste, l'inviolable amour qu'elle conserve à son premier, à son seul époux.

ANDROMAQUE.

O mon époux, mon époux! ô fils de Priam! si ta main, si ta lance pouvaient combattre pour moi!

MOLOSSUS.

Infortuné! où trouver des chants magiques, pour conjurer le trépas[2]?

Ces paroles rappellent Andromaque, des pensées belliqueuses d'un autre temps, au sentiment de sa faiblesse, au langage de la servitude.

ANDROMAQUE.

Presse les genoux de ton maître, mon fils, implore-le.

MOLOSSUS.

O cher prince, cher prince, fais-moi grâce de la mort.

ANDROMAQUE.

Malheureuse! mon cœur se fond; et de mes yeux, comme des flancs obscurs d'une roche, distillent de tristes pleurs.

MOLOSSUS.

Hélas! hélas! comment pourrai-je me dérober à mes maux!

MÉNÉLAS.

Pourquoi tomber à mes pieds? Prie plutôt les rochers ou les

1. V. 507-514.
2. V. 515-519.

flots. Je dois aux miens mon appui; mais pour toi je ne me sens rien. N'ai-je point consumé ma vie à prendre Troie et ta mère? Jouis du bonheur d'être son fils et descends avec elle aux enfers[1].

Ainsi, comme tout à l'heure, par une disposition symétrique, semblable, je le répète, à la distribution des parties d'un morceau lyrique, les cris plaintifs de la douleur et du désespoir sont coupés par cette terrible reprise de la haine implacable et féroce.

A la suite de ces scènes de douleur et d'effroi, arrivées à leur dernier terme, l'apparition subite et pourtant prévue de Pélée forme un coup de théâtre intéressant. Mais, il faut bien le remarquer, c'est un coup de théâtre, artifice presque inconnu jusqu'ici à la simplicité de la tragédie grecque. Elle ne se contente plus des révolutions nécessaires du cœur humain; elle recherche, par la combinaison des accidents du drame, un effet de surprise.

Pélée arrive d'un pas aussi rapide que le lui permet sa vieillesse, et du plus loin qu'il peut se faire entendre, s'adressant à la foule et à Ménélas, il s'efforce de suspendre le fatal sacrifice qui allait s'accomplir. Enfin, il est parvenu jusqu'à Andromaque, et lui demande pour quelle raison et de quel droit, en l'absence de Pélée et sans l'aveu de Néoptolème, on l'a ainsi chargée de liens, pourquoi on la traîne à la mort avec son enfant, comme une brebis et son agneau[2], ajoute-t-il, par une de ces vives et familières figures qui animent si naturellement la poésie dramatique des Grecs.

Andromaque répond et dit au vieillard ce que sans doute il n'ignorait pas, mais ce qu'il a voulu se faire redire en présence de Ménélas. Elle fait valoir, avec l'éloquence et même l'art du malheur, tous les droits qu'elle a à sa protection; et, tombant à ses pieds, elle s'excuse de ne pouvoir, retenue comme elle l'est par des liens, porter une main suppliante vers son visage. Virgile, on se le rap-

1. V. 520-535.
2. V. 548.

pelle, a heureusement profité, dans son Enéide[1], de ce trait ingénieux et touchant :

> Cette vierge sacrée et si chère à Pallas,
> Cassandre échevelée, et par de vils soldats
> Traînée indignement du fond du sanctuaire,
> Levait au ciel ses yeux enflammés de colère;
> Ses yeux.... des fers, hélas! chargeaient ses faibles mains[2].

Pélée ordonne qu'on délivre Andromaque; Ménélas s'y oppose; ils réclament, l'un l'autorité d'un roi dans ses États, l'autre celle d'un maître sur son esclave; une dispute, d'une violence homérique, s'engage entre les deux princes, qui se menacent de leurs sceptres et sont près d'en venir aux mains. Bientôt, dans des répliques développées, et qui se répondent, comme cela est fréquent chez Euripide, ils s'accusent et se justifient, cherchant à se blesser par des sarcasmes moqueurs et d'odieuses imputations. Dans le nombre se rencontrent des vers dont l'indiscrète application coûta, à ce que l'on raconte[3], la vie à Clytus. Comme Ménélas paraît tirer vanité de la guerre de Troie, Pélée se plaint de l'inégale distribution de la gloire. Lorsqu'une armée, dit-il, triomphe des ennemis, ce ne sont pas ceux qui ont travaillé à la victoire, c'est le général seul qui en recueille l'honneur[4].

Après une longue contestation, Ménélas cède enfin au double avantage de l'âge et du rang. Il reprend le chemin de Sparte, couvrant la honte de sa retraite par le prétexte d'une guerre qui l'y rappelle[5]. Pélée revient auprès d'Andromaque; il s'empresse lui-même à détacher ses liens, et invite à le seconder dans cet office le jeune

1. II, 403.
2. Trad. de Delille.
3. Voyez t. I, p. 138 sq.
4. V. 684-687.
5. V. 723 sqq. Ce passage où l'on a vu quelquefois une allusion à une guerre réelle, est un de ceux dont on s'est servi pour assigner par conjecture une date à l'*Andromaque*. Samuel Petit, *Miscellan.*, lib. III, ch. XVI, Bœckh, *Græc. trag. princ.*, XV, s'en sont autorisés pour

Molossus. Ses paroles sont pleines de pitié pour la mère, et de tendresse pour le fils, en qui le vieillard, malgré l'illégitimité de sa naissance, chérit un rejeton de sa race.

« Retirez-vous, esclaves; voyons si quelqu'un de vous m'empêchera de la délivrer. Relève-toi, malheureuse. Que moi-même, de mes mains tremblantes, je rompe ces nœuds redoublés. Comme ce méchant a maltraité des mains si délicates! Pensais-tu donc garotter un taureau ou un lion? avais-tu peur qu'elle ne s'armât d'une épée pour se défendre contre toi? Viens ici, viens, mon enfant; aide-moi à détacher les liens de ta mère. Oh! je t'élèverai à Phthie, pour les combattre un jour et les vaincre[1].... »

Ce discours, et le tableau qu'il retrace, sont véritablement d'une grâce et d'une naïveté charmantes. On en peut dire autant des remercîments d'Andromaque, mêlés d'un reste de crainte, et de la réprimande que lui adresse le vieillard, fier de la fermeté qu'il vient de montrer, et quelque peu blessé qu'on se défie ainsi de sa protection.

ANDROMAQUE.

O vieillard, que les dieux vous favorisent, vous et les vôtres, pour avoir sauvé mon enfant et sa pauvre mère. Mais prenez garde que, cachés dans quelque lieu solitaire de la route, nos ennemis ne nous surprennent et ne nous ravissent. Un vieillard, une faible femme, un jeune enfant! Oh! si, échappés au danger, nous allions y retomber de nouveau!

PÉLÉE.

Laissez là ces craintes de femme. Allez, allez. Qui oserait vous toucher? il s'en repentirait. Grâce aux dieux, nous avons dans Phthie assez de cavaliers et de fantassins, et nous ne sommes pas encore si affaiblis par l'âge que vous le pensez.

rapporter la représentation de cette tragédie à la deuxième année de la XCe olympiade. M. Th. Fix, *Eurip.*, éd. F. Didot, 1843, *Chronol. fabul.*, p. IX, se range à l'avis de ceux qui ne voient dans les paroles de Ménélas qu'un prétexte imaginé à l'instant pour se tirer d'une situation embarrassante, sans qu'il y faille chercher subtilement une intention secrète du poëte.

1. V. 706-715.

Un homme comme lui, je le vaincrais d'un seul regard, tout vieux que je suis. Un vieillard courageux vaut bien des jeunes gens. Que sert-il à un lâche d'être fort[1]?

J'ai traduit ce passage, qui nous montre l'humain, le généreux Pélée un moment emporté par un mouvement d'innocente jactance, parce qu'il m'a paru très-propre à faire comprendre le génie libre et flexible de cette tragédie, qui s'approche ainsi sans crainte et sans effort des limites de la comédie. L'épopée faisait quelquefois de même. Chez Virgile[2], cet élève des Grecs, le bon Latinus, lorsqu'il traite avec Énée, s'enchaîne lui-même, comme s'il avait conscience de sa faiblesse, par d'ambitieuses protestations d'inflexible fermeté. Ces personnages tragiques et épiques ont quelque chose de la comique énergie du Chrysale de nos Femmes savantes.

Pélée est parti, probablement pour Pharsale, avec ceux qu'il a si heureusement délivrés; et le chœur, qui tout à l'heure lui donnait presque tort, dans sa dispute avec Ménélas, célèbre maintenant ses louanges. Cela n'a rien d'étonnant, puisque l'avantage lui demeure, et que le chœur, c'est le public. Ainsi, dans les pièces grecques, la foule elle-même avait son rôle, son caractère; elle s'y montrait, ce qu'elle est dans tous les temps et partout, rigide en paroles, mais timide en conduite; amie de la vertu malheureuse, mais complaisante pour le crime puissant; portée du reste à prendre parti pour le dévouement et le courage, toutes les fois qu'ils réussissent.

La duplicité d'action et d'intérêt est un défaut très-rare chez les Grecs. Ils n'en étaient que trop défendus par l'excessive simplicité de leurs compositions. Euripide cependant y est tombé plus d'une fois mais, comme nous aurons occasion de le reconnaître dans la suite, moins par inadvertance que par système. De même que Térence ne faisait quelquefois qu'une comédie de deux

1 V. 741-756.
2. *Æn.*, XII, 203.

comédies de Ménandre, de même il arrivait à Euripide de rassembler dans une seule tragédie des sujets qui eussent offert à ses devanciers la matière de plusieurs tragédies distinctes. On aperçoit partout, dans son théâtre, le dessein d'ajouter à l'intrigue une complication nouvelle.

Ici, par exemple, après une première pièce, sur la rivalité d'Andromaque et d'Hermione, on en voit commencer comme une seconde, sur la mort de Néoptolème[1]. Par une fatalité commune à un grand nombre des productions d'Euripide, et que n'ont pu surmonter les lois de la gradation, cette seconde pièce n'est pas, à beaucoup près, la meilleure. Nous ne pouvons savoir s'il y avait précédé ou suivi Sophocle, auteur d'une tragédie d'*Hermione*, précisément sur le même sujet[2], et dont quelque chose nous est connu par ce qui reste de l'imitation qu'en fit chez les Romains, après Livius Andronicus, Pacuvius[3].

Une esclave d'Hermione, sa nourrice, comme on l'a conjecturé[4] d'après l'expression de tendresse familière que lui a prêtée le poëte, annonce que sa maîtresse, troublée du sentiment de l'horrible action qu'elle a voulu commettre, effrayée du châtiment auquel l'exposent le départ de Ménélas et le retour prochain de son époux, veut se donner la mort. En effet, cette princesse paraît bientôt sur la scène, au milieu de ses esclaves qui

1. Elle semble annoncée à la fin de l'*Oreste*, v. 1648 sqq. Cette duplicité d'action, reconnue jusqu'ici par tous les critiques, M. Hartung, dans son *Euripid. restitut.* 1844, t. II, p. 108 sqq., s'applique à la faire disparaître au moyen d'une explication nouvelle du sujet de la pièce. Ce sujet c'est, selon lui, la ruine de la maison de Pélée par suite de ses rapports avec la famille des Atrides.
2. Eustathe, ad Hom. *Odyss.* IV; Schol. Eurip., *Orest.*, 1649; cf. Hyg., *Fab.* CXXIII.
3. Sur la restitution difficile de ces pièces, voyez, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 291; O. Ribbeck, *trag. lat. reliq.* 1852, p. 3, 80, 320.
4. Hardion, sur l'autorité du scoliaste et d'un manuscrit de la Bibliothèque du Roi, n° 2793, *Mém. de l'Acad. des belles-lettres*, t. IX, p. 36 sqq. La plupart des éditions la désignent par le mot Τροφός.

cherchent vainement à contenir ses transports, dans tout le désordre d'un désespoir, qui a paru à la plupart des critiques trop subit, trop peu motivé, et auquel la perversité du personnage ne permet pas de prendre beaucoup d'intérêt.

Tout à coup un étranger survient. Il se nomme Oreste, dit-il, se rend à Dodone pour y consulter l'oracle, et, passant par la Phthiotide, près du palais du fils d'Achille, a cru devoir venir s'informer du sort d'Hermione, sa parente. Celle-ci se jette à ses pieds, et, après lui avoir déclaré dans quel danger l'ont précipitée sa jalousie et ses entreprises contre Andromaque, elle le conjure de l'emmener pour la soustraire à tout ce qu'elle redoute. Oreste fait alors connaître qu'instruit de la discorde qui troublait la maison de Néoptolème, il est venu avec des hommes armés dans le dessein d'y reprendre une épouse qui lui fut promise et dont le mari d'Hélène et le fils d'Achille l'ont injustement frustré[1]. Il annonce même obscurément qu'il a préparé, contre ce dernier, dans la ville de Delphes, où Néoptolème s'est rendu pour fléchir Apollon irrité contre lui, une trame à laquelle le mal-

1. Dans l'*Hermione* de Sophocle (voyez page précédente), autant qu'on peut le conjecturer par les fragments de l'*Hermione* de Pacuvius, Oreste et Néoptolème se disputaient Hermione en présence de Ménélas. A cette contestation peuvent se rapporter les vers suivants conservés par le grammairien Nonius (v. v. *Flexanima, Dicere, Aptus, Autumare*) :

O flexanima, atque omnium regina rerum oratio....
Prius data est, quam tibi dari dicta, aut quam reditum est Pergamo....
Quod ego, in acie celebre objectans vitam, bellando aptus sum....
Quid benefacta mei patris, cujus opera te esse ultum autumant.

ORESTE OU NÉOPTOLÈME.

O parole qui changes les cœurs et gouvernes toutes choses!...

ORESTE.

On me la donna, avant qu'il fût question de te la donner, avant que les Grecs fussent revenus de Troie....

NÉOPTOLÈME.

Ce que j'ai acquis au prix de mes dangers, en exposant ma vie dans les combats (tu me le disputes?)...

ORESTE.

Où sont les services de mon père, par lesquels on sait que tu as obtenu vengeance?...

heureux prince doit nécessairement succomber. Hermione consent, par son silence, à la mort de son époux, et suit ce libérateur qu'elle achète d'un tel prix.

Cette scène a justement révolté. La passion n'excuse ici ni Hermione ni Oreste[1]. L'une n'agit que par crainte, l'autre que par calcul de vengeance et d'intérêt : car ce n'est pas l'amour qui le presse, comme le supposent la plupart des critiques, et comme le leur ont fait croire les traducteurs; il recherche tout simplement un hymen à sa convenance, se l'assure, sans scrupule, par le rapt et l'assassinat.

Averti de ces événements, et sans doute arrêté par cette nouvelle dans sa marche vers Pharsale, Pélée reparaît sur la scène, et apprend du chœur le danger dont les complots d'Oreste menacent son petit-fils. Bientôt on vient lui raconter comment il a péri sous les coups des habitants de Delphes, ameutés contre lui[2].

Deux scènes seulement séparent les menaces d'Oreste du récit de cet accident tragique qui les accomplit. Cela est bien peu vraisemblable, si l'on songe surtout quelle est la distance de la ville de Phthie à celle de Delphes. Rien, il est vrai, dans le texte, comme on l'a dit[3], ne force de croire qu'Oreste ait été présent au meurtre préparé par ses intrigues. Quelques-uns[4] ont même pensé

1. Il en est autrement chez Ovide, où Hermione réclame aussi le secours d'Oreste, par une lettre, qui atteste leur amour mutuel, mais, comme dans toutes les pièces du même recueil, en termes plus élégants, plus ingénieux que passionnés, et d'une coquetterie de pensée et de style bien peu d'accord avec de si tragiques aventures. Voyez *Héroïd. Épistol.* VIII, *Hermione Orestæ*; cf. *Trist.*, II, 399.

2. Peut-être au récit correspondant de l'*Hermione* de Sophocle appartenait ce que Pacuvius a ainsi traduit ou imité (voyez Varron, *de Ling. lat.*, IV; Nonius, v. *Clypeat.*) :

Currum liquit, chlamyde contorta astu clypeat brachium.

« Il a quitté son char et de sa chlamyde, roulée autour de son bras, il se fait un bouclier. »

3. Hardion, *Mémoires de l'Acad. des belles-lettres*, t. VIII, p. 264 sqq. contredit par Musgrave, Heath, Brunck, suivi par Boissonade (*Notulæ in Andromachen*; Eurip., t. II, p. 353).

4. Prévost et autres, mais non Métastase, qui, dans le chapitre de

que lorsqu'il l'annonce comme prochain, il est déjà commis. Mais, quoi qu'on doive admettre de ces hypothèses officieuses, il n'en reste pas moins vrai que le poëte s'est donné pour la durée de son action de grandes libertés, et de cet exemple, comme de beaucoup d'autres, on peut conclure que la règle de l'unité de temps, établie par les Grecs, et dont la présence continuelle du chœur leur faisait une loi, n'exerçait pas cependant sur leur théâtre une autorité aussi despotique que sur le nôtre.

On apporte à Pélée le corps de Néoptolème, et tandis qu'à cette vue il fait éclater ses regrets, Thétis, à qui il fut autrefois uni, lui apparaît. Elle l'engage à modérer l'excès de sa douleur; elle-même n'a-t-elle pas été réduite à pleurer un fils? Elle lui ordonne d'ensevelir celui qu'il regrette au pied de l'autel pythien, dans le temple de Delphes, pour que ce tombeau y soit un monument éternel de la violence de ses habitants. Andromaque épousera Hélénus et se retirera chez les Molosses, où doit régner son fils Molossus et sa postérité. Quant à Pélée, il recevra de la déesse qui l'honora de son alliance le don de l'immortalité; il en jouira, près d'Achille, dans l'île de Leucé, demeure des héros, des bienheureux.

Cette intervention commode d'une divinité, qui vient, au signal du poëte, concilier par ces paisibles arrangements les divers intérêts du drame, pourvoir à la vengeance de Néoptolème, à l'établissement de sa race, et comme à la retraite de son aïeul, nous paraît, avec raison, un dénoûment assez froid. Il avait alors une sorte d'intérêt local, qui le ranimait un peu. Il rappelait aux Grecs les traditions fabuleuses de leur histoire, expliquait l'origine obscure de leurs monuments, consacrait l'antiquité d'une famille royale qui depuis longtemps régnait dans la Grèce, et de laquelle devait dans la suite se vanter de sortir Pyrrhus, l'ennemi des Romains [1].

ses malignes *Observations* consacré à l'*Andromaque*, traite d'*impardonnable* l'*invraisemblance* q l'on peut ici reprocher à Euripide.

1. Plutarch., *Vit. Pyrrh.*, 1.

Il paraît, en outre, qu'Euripide n'avait pas négligé, selon sa coutume, de donner à cette pièce le mérite des allusions contemporaines, mérite quelquefois utile au succès d'un drame, mais seulement auprès des contemporains. Ainsi l'on y trouve de très-nombreuses [1] et très-violentes tirades contre Sparte [2], qui prouvent avec évidence que la pièce fut composée à une époque de rupture et d'inimitié entre les deux républiques, soit la huitième, soit la treizième, soit la vingtième année de la guerre du Péloponnèse [3]. On y trouve aussi des passages [4] qui semblent être la satire d'une forme d'administration introduite, vers cette même époque, par suite des malheurs de la guerre, dans le gouvernement d'Athènes [5]. Ce n'est pas tout: la censure perpétuelle [6] d'un double hyménée, la vive peinture du trouble qui peut en résulter pour les familles, se rapportaient soit à la loi de Périclès, qui avait consacré l'état et les droits des enfants illégitimes [7], soit à une autre loi dont on ignore l'auteur, dont l'existence même paraît douteuse, et qui, pour réparer les pertes de la guerre et de la peste, avait, prétend-on, autorisé la bigamie [8]. Dans ce dernier système, Euripide, qui, comme Socrate, aurait, dans un âge assez avancé, profité follement de l'indulgence de la législation, aurait aussi, pour expier son imprudence et pour la réparer, travaillé à l'abolition de la fatale loi, par cette sorte de remontrance que permettait la liberté du théâtre, et qui était comme le droit de pétition d'Athènes.

Mais, je le répète, pour nous, ces intentions détournées sont absolument perdues, et je me persuade qu'auprès des Athéniens eux-mêmes, à qui elles n'échappaient

1. V. 320, 446, 462, 581, 724, 762 sqq., etc.
2. Schol. Eurip., *Orest.*, 365; *Androm.*, 445.
3. Samuel Petit, *ibid.* Cf. Bœckh, *ibid.*; God. Hermann, *Præfat. ad Andromachen;* Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 79; Hardion, *ibid*, p. 264, 276.
4. V. 470, 477, 692 sqq.
5. Hardion, *ibid.* Cf. Th. Fix, *ibid.*
6. V. 177, 465 sqq., etc
7. Hardion, *ibid.*
8 L. Racine, *Mémoires de l'Acad. des belles-lettres* t. X, p. 311 sqq.

pas et qui y trouvaient du plaisir, elles nuisaient, par leur multiplicité, au véritable intérêt de l'ouvrage. Ce n'est jamais impunément qu'on transforme une pièce de théâtre en un pamphlet politique.

N'est-il pas remarquable que cet esprit d'allusion ait dénaturé certains caractères; que la rudesse des rôles de Ménélas et d'Hermione, exprimée d'ailleurs avec énergie, si elle ne pouvait l'être avec charme, ait été à dessein exagérée[1] dans le dessein d'offrir une image maligne, une odieuse allégorie de la violence et de la perfidie reprochées par Athènes à sa rivale Lacédémone?

Si les souvenirs nationaux, les traits de localité et de circonstance dont abonde cette tragédie, sont sans effet pour nous, si plusieurs de ces personnages nous repoussent par l'expression ou trop chargée ou trop fidèle de la barbarie, que peut-il donc lui rester qui nous y attire? Uniquement ce que je me suis attaché à faire ressortir dans cette analyse, les peintures touchantes et dans le génie d'Euripide, que présentent soit la fidélité de l'esclave troyenne, soit l'humanité du vieux et faible Pélée, soit l'innocence de Molossus, soit enfin l'héroïsme maternel si vrai, si simple de ce rôle d'Andromaque que deux grands poëtes ont dignement loué en l'imitant.

Je ne puis en venir de l'ouvrage d'Euripide à celui de Racine, sans m'arrêter à un morceau célèbre[2] placé entre eux dans l'ordre du temps, et qui leur sert comme de lien. L'inspiration du poëte grec a été recueillie par Virgile, qui l'a transmise, plus pure peut-être et plus vive encore, au poëte français. Ainsi, pour emprunter à l'antiquité[3] une figure prise de ses usages[4], dans le

1. C'est peut-être par la même raison que Ménélas est montré sous un jour si fâcheux dans l'*Oreste*. Voyez plus haut, p. 263 sq.

2. Je ne parle pas de l'*Andromaque* d'Ennius, citée plus haut (p. 276); elle n'était pas, à ce qu'il semble, imitée de l'*Andromaque* d'Euripide, et se rapportait plutôt à un épisode de ses *Troyennes*. De l'*Andromaque* d'Attius on ne sait rien, absolument, que son existence.

3. Lucret., *de Nat. Rer.*, II, 78.

4. Voyez t. I, p. 299 sq.

stade d'Athènes, le flambeau que se passaient les coureurs arrivait tout éclatant jusqu'au bout de la carrière.

On me pardonnera de traduire en prose les vers de Virgile. L'élégante traduction de Delille ne leur a pas toujours conservé ce caractère de simplicité que l'auteur de l'Énéide tenait des Grecs non moins que de son génie, et qui est un des principaux objets de notre étude.

Énée raconte que, conduit en Épire par les hasards de son voyage, il y apprit une nouvelle étrange. Un fils de Priam, Hélénus, régnait sur les Grecs; il possédait la couche et le sceptre de Pyrrhus, et Andromaque avait retrouvé en lui un époux troyen.

« Je m'étonne et brûle d'entretenir ce héros, de l'interroger sur ces grands événements. Je quitte ma flotte et le rivage, et m'avance vers la ville. Ce jour même, non loin des portes, dans un bois sacré, aux bords d'un faux Simoïs, Andromaque offrait à la cendre d'Hector un sacrifice solennel et des présents funèbres; elle appelait ses mânes auprès d'un vain tombeau, de deux autels de gazon, consacrés par elle à de chers souvenirs et qui faisaient couler ses larmes. Lorsqu'elle m'aperçoit de loin, lorsqu'elle voit autour d'elle les armes de Troie, éperdue, interdite, frappée de cette vision inattendue, tout son corps se roidit, la chaleur l'abandonne, elle tombe, et un long temps s'écoule avant qu'elle puisse me dire : « N'est-ce point une « trompeuse image? est-ce bien toi qui viens t'offrir à mes « yeux, fils d'une déesse? vivrais-tu en effet? ou, si tu ne jouis « plus de la lumière, dis-moi où est Hector. » A ces mots, elle répand des torrents de larmes et remplit tout le bois de ses cris. Au milieu de ses transports, à peine puis-je moi-même, dans mon trouble, trouver pour lui répondre quelques paroles sans suite, quelques sons entrecoupés : « Oui, je vis; oui, je « traîne encore mes jours parmi toutes les misères. N'en doute « point; ce que tu vois, n'est point un songe... Et toi, autrefois « unie à un tel époux, toi, tombée de si haut, quel est aujour- « d'hui ton sort? Aurais tu revu une fortune digne de toi? « L'Andromaque d'Hector est-elle la femme de Pyrrhus? » Elle baissa les yeux et d'une voix affaiblie : « Heureuse, dit- « elle, entre toutes, la fille de Priam, condamnée à mourir « sur une tombe ennemie, au pied des murailles de Troie! « Elle ne s'est point vue soumise à la honte d'un partage, « comme un vil butin; elle n'est point entrée, captive, au « lit d'un vainqueur et d'un maître. Nous, hélas! arrachée « de notre patrie en cendres, traînée de mers en mers, il

« nous a fallu subir les orgueilleux caprices du fils d'Achille, « et devenir mère au sein de la servitude. Cependant Pyrrhus « recherche l'hymen d'Hermione et l'alliance de Sparte; il « m'abandonne, esclave, aux bras de l'esclave Hélénus. In- « digné qu'on lui enlève l'épouse qui lui fut promise, poussé « par les Furies vengeresses, Oreste surprend son rival sans « défense et l'égorge aux pieds des autels. Par la mort de « Néoptolème, une moitié de ses États devint le partage d'Hé- « lénus; il l'a nommée Chaonie, en mémoire du troyen Chaon; « il a bâti, sur ces collines, une nouvelle Pergame. Mais toi, « quels vents, quels destins t'ont conduit? tu ne pouvais con- « naître notre histoire; sans doute qu'un dieu t'a poussé vers « nos bords. Et Ascagne vit-il toujours, jouit-il de la lumière?... « dans un âge si tendre, songe-t-il quelquefois à la mère qu'il « a perdue? se forme-t-il déjà aux antiques vertus, aux senti- « ments d'un homme et d'un guerrier? sent-il qu'il est le fils « d'Énée et le neveu d'Hector? » Tels étaient ses discours, interrompus de ses larmes et de ses longs et vains gémissements, lorsque, sorti des remparts, avec une suite nombreuse, le noble fils de Priam, Hélénus, vient à notre rencontre; il accueil e ses concitoyens, il les conduit joyeux vers son palais, et aux plus doux entretiens il mêle de nombreuses larmes J'avance, et reconnais une petite Troie, une image de la grande Pergame, un ruisseau aride décoré du nom de Xanthe, et je baise, en entrant, le seuil d'une autre porte Scée[1].... »

A ces détails touchants succèdent, un peu longuement, un peu froidement, les révélations prophétiques qu'Énée obtient d'Hélénus. Ils reparaissent, au départ du héros, dans le tableau des adieux que lui adressent ses hôtes:

« .... Non moins attendrie que son époux, non moins sensible à notre départ, Andromaque offre au jeune Iule des vêtements de pourpre, enrichis d'une broderie d'or, un manteau phrygien, de précieux tissus. « Recois aussi, lui dit-elle, aima- « ble enfant, ces ouvrages de mes mains; qu'ils soient pour « toi un souvenir d'Andromaque; qu'ils te rappellent long- « temps l'amitié de l'épouse d'Hector. Prends-les : ce sont, « hélas, les derniers dons de tes proches; ô toi, la seule image « qui me reste de mon Astyanax! Voilà ses yeux, ses traits, la « grâce de son maintien! Il aurait aujourd'hui ton âge; il se- « rait comme toi dans la fleur de l'adolescence[2].... »

Je ne crains pas que cette citation, quoique longue,

1. *Æn.*, III, 294-351.
2. *Ibid.*, 482-491.

paraisse une digression. N'est-ce pas un commentaire bien instructif et surtout bien intéressant de la poésie grecque, que cette autre poésie, formée à son image, qui l'explique par sa ressemblance et aussi par le mélange de traits un peu divers?

Ceux de mes lecteurs à qui ma faible version a rappelé le souvenir des vers admirables de Virgile, auront sans doute remarqué comment l'expression naïve et familière d'Euripide y prend un tour plus élégant et plus élevé. C'est la même simplicité de mœurs, la même vérité de sentiments; ce n'est plus tout à fait le même accent, le même langage; il y a moins de cette vivacité, de cet abandon, de cette négligence si conformes à la nature, qu'il semble que l'art se soit borné à l'écouter et à transcrire fidèlement ses discours.

Cette différence tient sans doute en partie à celle de deux genres de composition qui peignent l'homme, l'un par l'action, l'autre par le récit, et doivent nécessairement avoir, le premier une plus grande liberté de mouvements, le second une allure plus mesurée. Mais elle tient davantage encore à cette perfection progressive de formes, qui, dans tous les arts, polit la rudesse primitive du modèle et finit quelquefois par en effacer l'expressive physionomie. Telle ne fut pas, je me hâte de le dire, la perfection de Virgile, placé comme notre Racine à cette époque heureuse où la pureté, la finesse de la touche corrigent, sans la refroidir et la glacer, la hardiesse du pinceau, et conservant à son œuvre le sentiment et la vie, y ajoutent la grâce et la noblesse.

La situation des deux Andromaque, d'Euripide et de Virgile, est absolument la même. Dans un sujet si délicat, l'un et l'autre poëte ont également fait prévaloir la dignité morale. Mais là une expression franche et libre rappelle la chaste nudité de la statuaire antique; ici paraît déjà cette pudeur craintive de l'art moderne qui lui fait voiler ses figures. L'Andromaque grecque avoue sans détour une faute involontaire: elle s'abandonne, sans contrainte, aux affections nouvelles qu'une union forcée a

mêlées dans son cœur avec l'amour encore vivant d'Hector. L'Andromaque latine n'a fait que traverser la servitude et ses outrages ; elle conserve à peine quelque trace de son atteinte ; elle en repousse avec confusion le souvenir presque oublié ; sa pensée est tout entière, en dépit du sort qui a si cruellement disposé d'elle, au culte toujours fidèle, aux souvenirs sans cesse présents d'un premier hymen. Cette pure et noble figure est bien du même poëte qui a fait dire à Didon, près de faillir : « Celui qui, le premier, m'unit à son sort, celui-là a emporté avec lui mes amours ; qu'il les possède, qu'il les garde éternellement dans la tombe ! »

> Ille meos, primus qui me sibi junxit, amores
> Abstulit : ille habeat secum servetque sepulcro[1] ;

qui a inspiré ces beaux vers à Racine :

> Ma flamme par Hector fut jadis allumée ;
> Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée[2].

Un de nos contemporains, qui, dans une des plus célèbres productions de cet âge a mêlé aux imaginations du poëte, aux considérations du philosophe et de l'historien, une grande sagacité de critique, a fort bien montré comment les idées chrétiennes ont encore épuré dans l'œuvre de Racine ce personnage d'Andromaque[3]. Je reviendrai tout à l'heure aux idées que lui a fournies cette vue nouvelle ; mais c'est ici le lieu de lui reprocher quelque injustice envers les devanciers, et, on peut le dire, les précurseurs de Racine. L'Andromaque de l'Énéide lui paraît *plus épouse que mère :* mais oublie-t-il donc qu'auprès de cet autel consacré de ses mains à la mémoire

1. *Æn.*, IV, 28.
2. Acte III, sc. IV.
3. *Génie du christianisme*, IIe partie, liv. II, ch. VI. M. Saint-Marc Girardin a depuis, en 1843, dans le chapitre XIV de son *Cours de littérature dramatique*, où il est question de l'*Amour maternel*, curieusement étudié le caractère d'*Andromaque dans Homère, dans Euripide et dans Racine.*

d'Hector, elle en a élevé un autre à la mémoire d'Astyanax ? oublie-t-il ses touchants discours au jeune Ascagne, en qui elle retrouve une image de ce fils qu'elle a perdu ? Cela ne suffit-il pas à sa situation, et n'est-il pas naturel qu'elle en dise et en fasse moins que lorsqu'elle a encore un fils vivant à aimer et à défendre ? Quant à l'Andromaque d'Euripide, le même écrivain l'accuse, je ne sais en vérité pourquoi, d'un *caractère à la fois rampant et ambitieux, qui détruit le caractère maternel.* Je ne lui ai remarqué, pour moi, d'autre ambition que l'ambition, certes bien maternelle, de sauver son enfant, et si parfois elle s'abaisse, elle qui oppose constamment aux injures et aux menaces une dignité tranquille, c'est dans un intérêt qui ennoblit aux yeux d'une mère la plus humble posture.

> Une mère à vos pieds peut tomber sans rougir,

fait dire Racine à Clytemnestre.

Racine, à qui me ramène cette citation, n'a emprunté que bien peu de chose à la pièce d'Euripide[1] et à ceux des vers de Virgile qui en contiennent comme l'analyse et l'argument. Cela se réduit à l'idée première, je l'ai déjà dit, de la rivalité de Pyrrhus et d'Oreste, de la jalousie d'Hermione contre Andromaque. En passant de l'ouvrage ancien dans l'ouvrage moderne, cette rivalité, cette jalousie ont entièrement changé de nature, et sont devenues ce qu'elles n'étaient certainement pas d'abord, des effets de l'amour. Dans un sujet emprunté à des temps barbares, et où il s'agit du meurtre d'un enfant, se sont introduites les délicatesses de la passion, telle que l'a faite notre politesse sociale. On a pu, non sans raison, reprocher à Racine ce contraste entre l'acte féroce qui fait le fond de sa pièce et les affections tendres qui la remplissent[2], ce déguisement des mœurs brutales d'une société

1. « Liberius eamdem Racinius Gallus imitatus est, » dit M. Hartung, *ibid.*, p. 125, avec raison sans doute, mais sans grande connaissance de cause, puisqu'il ajoute : « cujus drama neque ipsum mihi, » neque quæ de eo a Gallis scripta sunt, innotuisse fateor. »
2. Manzoni, *Lettre à M. C....* (Chauvet) *sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie.*

naissante sous les formes élégantes et gracieuses de la civilisation la plus avancée. Mais, la critique une fois admise, et on ne peut refuser de l'admettre, il ne reste qu'à admirer la science profonde du cœur, la vérité des sentiments, l'éloquence de l'expression, toutes les grâces de la poésie et du style qui font de cet ouvrage un des monuments les plus beaux, les plus achevés de notre théâtre et de notre langue; ajoutons, ce qui est surtout de notre sujet, une production si étrangère à l'imitation, si originale.

C'est surtout de ce dernier caractère que me paraît briller le personnage d'Andromaque, tout emprunté qu'il est à l'antiquité. « Il ne s'agit point ici, c'est Racine que je laisse lui-même expliquer son œuvre[1], il ne s'agit point ici de Molossus; Andromaque ne connaît point d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque, ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et pour la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre mari ni un autre fils; et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui qu'elle avait eu d'Hector. »

Ainsi, c'est d'après nos idées que Racine a réformé ce rôle; il en a effacé la tache que lui avaient imprimée les outrages de la servitude antique; ce qu'elle n'avait pu dégrader, ces sentiments déposés dans le sanctuaire inviolable de l'âme, il l'a rendu plus pur encore de tout mélange. Et en même temps, l'éloquence de son héroïne a acquis plus de dignité, de grâce, de délicatesse; il n'a pas craint de lui prêter, sous l'inspiration des mœurs contemporaines et non des modèles grecs ou latins, jusqu'à cet art innocent de tourner à son avantage une passion qu'elle repousse et qu'elle déteste.

1. Seconde préface d'*Andromaque*.

Que reste-t-il à ajouter pour compléter la revue des traits modernes de notre Andromaque? ce qu'en écrit Chateaubriand, dans le passage que j'ai déjà cité.

« Lorsque la veuve d'Hertor dit à Céphise, dans Racine :

> Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste;
> Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste.

qui ne reconnaît la chrétienne? C'est le *deposuit potentes de sede*. L'antiquité ne parle pas de cette sorte, car elle n'imite que les sentiments naturels; or, les sentiments exprimés dans ces vers de Racine ne sont point purement dans la nature; ils contredisent au contraire la voix du cœur. Hector ne conseille point à son fils d'avoir de ses aïeux un souvenir modeste; en élevant Astyanax vers le ciel, il s'écrie :

« O Jupiter, et vous tous dieux de l'Olympe, que mon fils règne, comme moi, sur Ilion, qu'il obtienne l'empire entre les guerriers. Qu'en le voyant revenir tout chargé des dépouilles de l'ennemi, on s'écrie : Celui-ci est encore plus vaillant que son père[1] ! »

« A la vérité, l'Andromaque moderne s'exprime à peu près ainsi sur les aïeux d'Astyanax. Mais, après ce vers :

> Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,

elle ajoute :

> Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont été.

« Or, de tels préceptes sont directement opposés au cri de l'orgueil; on y voit la nature corrigée, la nature plus belle, la nature évangélique. Cette humilité que le christianisme a répandue dans les sentiments, et qui a changé pour nous le rapport des passions, perce à travers tout le rôle de la moderne Andromaque. .. »

1. *Iliad.*, VI, 476.

Bien peu d'années avant que ce passage fût écrit, La Harpe s'écriait dans son Cours de littérature : *Quel modèle que ce rôle d'Andromaque ! comme il est grec ! comme il est antique !* Oui, sans doute, par la perfection du goût et du langage, par le naturel et la vérité ; mais, quant à la nature des sentiments, qui ne lui confirmerait cette qualification de *moderne* que lui a donnée l'auteur du Génie du Christianisme ?

Ce rapprochement peut faire comprendre quelle nouveauté a dû rendre aux sujets les plus vieux, et en apparence les plus usés, l'esprit qui pousse aujourd'hui la critique à comparer les productions des arts avec les époques d'où elles sont sorties ; esprit sérieux, qui élève et agrandit les recherches littéraires, en les transportant dans le domaine de l'histoire et de la philosophie.

CHAPITRE NEUVIÈME.

Les Phéniciennes.

Nous sommes arrivés à une portion considérable du théâtre d'Euripide, qui, plus mêlée de défauts que ses chefs-d'œuvre, offre toutefois à l'admiration de la critique des beautés toutes pareilles, et à sa curiosité le spectacle de l'art qui s'épuise et travaille à se renouveler.

La tragédie n'était pas alors aussi libre qu'elle pourrait l'être aujourd'hui dans le vaste champ de l'histoire. Des convenances religieuses et politiques la retenaient dans la région bornée des légendes mythologiques, qui avait été son berceau. Ce petit nombre d'événements fabuleux, de familles héroïques, où elle devait prendre ses sujets, ces situations, ces personnages qui lui étaient imposés, la condamnaient à des redites inévitables, à la répétition des mêmes moyens, des mêmes effets.

Cette gêne dut se faire sentir surtout à Euripide, venu le dernier, après deux hommes de génie. Mais, il faut le dire à sa louange, si elle se trahit dans ses ouvrages, c'est moins encore par de nombreuses réminiscences que par une adresse singulière à les dissimuler. Nous avons déjà eu occasion de voir combien de ressources ingénieuses lui suggère son imagination, pour donner, s'il se peut, un tour nouveau à l'antique mythologie, soit par des traditions inconnues qu'il semble tirer de mémoires particuliers sur les dieux et les héros, soit par des interprétations scientifiques qu'il emprunte à la physique de son temps, presque toujours par le sens moral qu'il y découvre et qu'il fait ressortir avec complaisance dans ces

sentences, ces raisonnements, ces espèces de thèses dont on lui a reproché l'abus peu dramatique.

Ce qui l'est davantage, c'est le mouvement dont il s'efforce d'animer le développement jusque-là si simple et si calme des fables grecques. S'il ôte à leurs acteurs quelque chose de leur grandeur colossale, de leurs majestueuses et pures proportions, s'il les rabaisse quelque peu au niveau commun de l'humanité, il leur prête, en revanche, des affections plus vives, un langage plus pénétrant; il est plus pathétique. S'il montre dans le dessin et dans l'opposition des caractères, dans l'économie des situations, dans la conduite du drame, moins de suite et d'ensemble, il étale par compensation une plus grande richesse d'incidents, de personnages, de spectacle; il est plus varié.

De là certaines pièces dans lesquelles domine, peut-être aux dépens d'autres mérites, ce double caractère de pathétique et de variété : pièces où l'on a pu relever avec justice des négligences de composition, mais où, pour être entièrement juste, il faudrait louer aussi l'essai d'un genre de composition tout nouveau.

Il est visible, en effet, que lorsque Euripide y renferme, dans un même cadre, les événements divers, et avant lui séparés, d'une longue histoire, ce n'est pas simplement une infraction irréfléchie à cette loi de l'unité sous laquelle était née sa muse et dont elle savait porter le joug, mais bien plutôt la recherche volontaire d'une autre sorte d'unité. Ces pièces ont, par là, une ressemblance éloignée avec quelques drames modernes où du tableau des faits, reproduits dans leur diversité, dans leur incohérence, dans leur désordre, sort, par l'art du poëte, une impression simple et une. Ce sont, comme eux, des *chroniques*.

Telle me paraît être, parmi plusieurs autres que j'analyserai successivement, la tragédie des *Phéniciennes*[1],

1 Phrynichus avait autrefois composé une tragédie de même titre, mais non, comme on l'a dit quelquefois, de même sujet, à laquelle

dans laquelle Euripide a reproduit le sujet traité avant lui par Eschyle dans ses *Sept Chefs devant Thèbes*, et bien souvent depuis, sous les titres de la Thébaïde, des Frères ennemis, de Polynice, d'Étéocle.

Ces Phéniciennes, qui donnent leur nom à la pièce, sont de jeunes filles envoyées de Tyr à Thèbes, son alliée par communauté d'origine. Comme elles allaient de cette dernière ville se rendre à Delphes pour être consacrées au culte d'Apollon, elles y ont été retenues par l'arrivée subite de l'armée que Polynice a conduite sous ses murailles, contre l'injuste détenteur de son trône, Étéocle. Voilà comment il se fait qu'elles assistent à la lutte des deux fils d'Œdipe, et à ses tristes suites.

Mais pourquoi Euripide a-t-il fait venir de si loin les témoins de son action, le chœur de sa tragédie? C'est, dit un scoliaste, dont Brumoy, sans en avertir, répète le sentiment, afin que, comme amies de Thèbes, ces jeunes filles puissent prendre part à ses inquiétudes et à ses vœux, et qu'en même temps, comme étrangères, il leur soit permis de se déclarer, même en face d'Étéocle, pour la juste cause de Polynice. Ainsi, par le choix de ce per-

Euripide semble avoir emprunté quelque chose au début de son premier chœur, v. 202; cf. Aristoph. *Vesp.* 220. Schol. Voyez sur cette pièce notre t. I, p. 23, 96, 212, 217 sq.

Une comédie d'Aristophane et une autre de Strattis s'appelaient aussi *les Phéniciennes* et ne pouvaient être que des parodies de la tragédie d'Euripide. (Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 233; II, 1167.)

Le même titre a été donné chez les Romains, comme chez les Grecs, à des pièces et tragiques et comiques; par Attius à une imitation libre de l'ouvrage d'Euripide (voyez, en dernier lieu, sur *les Phéniciennes* d'Attius, la même pièce, probablement, que sa *Thébaïde*, O. Ribbeck, *Trag. latin. fragm.* 1842, p. 180, 338); par Novius à une Atellane.

Gronovius a pensé, d'après l'autorité du manuscrit de Florence, que la tragédie composée par Senèque sur le sujet des *Phéniciennes* était elle-même intitulée *Phœnissæ*; ce titre lui a été rendu depuis par quelques éditeurs, notamment, en 1829, dans la *Bibliothèque classique latine* de M. Lemaire, par M. J. Pierrot. Ce n'a pas été toutefois sans remarquer que, le rôle du chœur manquant à la tragédie de Sénèque, dans l'état où elle nous est parvenue, et où l'avait peut-être laissée son auteur, il n'est nullement sûr qu'il fût, comme celui de la tragédie d'Euripide, composé de Phéniciennes. M. J. Pierrot ajoute que la plupart des manuscrits portent le titre de *Thebaïs*, suspect à Gronovius.

sonnage, choix au premier abord arbitraire et bizarre, mais qui, comme on le voit, n'a pas été fait sans réflexion et sans dessein, se trouvaient habilement conciliés les sentiments contradictoires que le chœur dans cette tragédie devait exprimer, au nom de Thèbes et au nom de la justice, dont il représentait également les intérêts opposés. Le seul vice de cette apologie est d'être une apologie. Malheur aux conceptions qui ont besoin d'être ainsi ingénieusement, subtilement défendues[1] !

On ne peut s'étonner qu'Euripide ait emprunté à une circonstance indifférente, au nom du personnage chargé de l'office du chœur, le titre de sa tragédie. Cela se faisait souvent, et, en suivant l'usage, il échappait à la difficulté de trouver pour une pièce, d'une intention assez indécise, assez vague, un titre plus précis. Il n'est pas en effet très-facile de dire, avec quelque précision, quel est le sujet des *Phéniciennes*. Nous y voyons, d'un côté, la rivalité implacable d'Étéocle et de Polynice; les efforts inutiles tentés par Jocaste leur mère pour les réconcilier; ce double trépas qui termine leur différend sans assouvir leur haine; cette proscription qui, par un cruel raffinement de vengeance, une prévoyance atroce, poursuit au delà même de la mort la dépouille abhorrée d'un frère. Mais, d'une autre part, on nous entretient aussi beaucoup et des préparatifs menaçants de l'armée argienne, et des vives alarmes de Thèbes, et des dispositions d'Adraste, et des ordres d'Étéocle, et du dévouement de Ménécée, qui accomplissant, malgré Créon son père, l'oracle rendu par Tirésias se dévoue volontairement à la mort

1. J. Pollux (VII, 91) cite des *Phéniciennes* d'Eschyle qui, selon Welcker (*Trilog.*, p. 354), faisaient partie d'une des trilogies tirées par ce poëte du cycle thébain (voyez notre tome I, p. 201). God. Hermann (*de Æschyl. tril. theb.*, *Opusc.*, tome VII, p. 190 sqq. Cf. E. A. J. Ahrens *Æschyl. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 226), contestant l'autorité des témoignage de J. Pollux, révoque en doute l'existence même de cette tragédie. Il lui paraît, en outre, que l'idée d'amener accidentellement à Thèbes un chœur de Phéniciennes n'a pu, comme on le veut, appartenir à Eschyle, de qui Euripide l'aurait seulement empruntée. Elle est, selon lui, plus dans le génie du second poëte que du premier.

pour sauver sa patrie, et enfin de la victoire qui, deux fois de suite, dans un assaut, dans un combat, couronne un si généreux sacrifice. Il y a là comme deux tragédies parallèles, qui tantôt se mêlent, tantôt se séparent, et arrivent ensemble à un dénoûment complexe où elles se terminent en même temps et à la joie et à la tristesse, au milieu des chants de victoire de Thèbes délivrée, au milieu des funérailles de ses princes[1].

Il est probable que, pour les Grecs, qui ne pouvaient, comme le feraient, comme l'ont fait sans scrupule les modernes, élaguer de cette histoire, pour la ramener à l'unité, certaines circonstances consacrées par la tradition, qu'ils avaient lues dans les longs récits des poëtes cycliques, que devait, quelques années après Euripide, reproduire Antimaque dans son immense Thébaïde, ce mélange d'émotions diverses était la condition du sujet, et peut-être, par sa nouveauté, un de ses attraits.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'Eschyle n'avait pas fait autrement. Chez lui aussi l'intérêt se partageait entre la cause de Thèbes et la querelle des enfants d'Œdipe, et peut-être que ce contraste qui se produit au dénoûment par des expressions si contraires, cette sorte de concert dissonant qui jette dans l'âme interdite tant d'étonnement et de trouble, éclatait dans son œuvre avec plus de franchise et de hardiesse.

Les critiques ont été fort embarrassés d'une duplicité d'intérêt qui contrarie la rigueur de leurs théories; ils ont quelquefois cherché à en sauver l'apparence par de subtiles analyses[2]; il vaut mieux la reconnaître, et, en même temps, combien la jurisprudence du théâtre adoucissait alors dans la pratique la sévérité des meilleures règles,

1. V. 1479 sq.

2. Voyez Prévost, et assez récemment, J. A. Hartung. *Euripid. restitut.*, 1844, t. II, p. 442 sqq. Ce critique a marqué curieusement les rapports qui, selon lui, rattachaient *les Phéniciennes* à l'*Hippolyte* et à l'*Antiope*, compris dans la même tétralogie, et de plus à l'*Oreste*, qu'il a cru pouvoir y ajouter comme y tenant, ainsi que l'*Alceste* dans une autre tétralogie (voyez plus haut, p. 210, 220) la place du drame satyrique.

comment elles pouvaient quelquefois fléchir et souffrir une violence heureuse, dans l'intérêt du plaisir.

Chez Euripide, comme chez Eschyle, une idée domine au milieu de toutes ces scènes, qui peuvent d'abord paraître jetées avec quelque confusion, et qui, du point de vue où s'est placé le poëte et où il faut se placer avec lui, s'ordonnent et s'enchaînent. Ces catastrophes multipliées sont les actes divers d'un seul drame, la chute de la maison d'Œdipe sous les coups redoublés du destin.

Au reste, on peut s'y attendre, cette intention générale qui ressort de chaque vers des *Sept Chefs*, est moins fortement marquée dans *les Phéniciennes*. Euripide n'avait pas, au même degré qu'Eschyle, la préoccupation de son sujet; il le négligeait souvent, séduit par chaque objet nouveau qui venait distraire sa pensée. L'un est ce coureur agile qui, les yeux fixés sur le but, n'aperçoit ni le stade qui se dérobe sous ses pieds, ni les spectateurs qui le contemplent et l'applaudissent; l'autre ressemblerait davantage à cette jeune fille de la Fable, qui s'arrête dans la carrière pour y ramasser des pommes d'or.

Il faut voir comme, dans la pièce qui nous occupe, il s'amuse à décrire, en strophes harmonieuses et brillantes, et le serpent de Cadmus, et le Sphinx vaincu par Œdipe, et toutes les merveilles mythologiques de Thèbes. A tel point que le scoliaste d'Aristophane applique précisément à ces passages une satire assez générale de son auteur contre les chœurs d'Euripide, lesquels, dit le poëte comique, ne viennent guère sur la scène que pour y raconter des histoires.

Une autre fois, c'est Tirésias qui, mandé devant Créon pour prophétiser sur la guerre de Thèbes, adresse en passant au public athénien une petite flatterie : « il arrive, dit-il, de la terre des Érechthéides, des descendants de Cécrops, que ses utiles avis ont fait triompher d'Eumolpe. Il en rapporte, pour prix de ce service, une couronne d'or, prémices des dépouilles[1]. » Je ne doute pas

1. V. 854-859.

qu'on n'ait facilement pardonné à Euripide l'anachronisme flatteur par lequel il rapprochait des événements de son drame un événement plus ancien qu'en séparaient seulement quatre générations[1]. Je serais aussi tenté de croire que, dans cette mention de la couronne d'or décernée à Tirésias par leurs aïeux, les Athéniens virent une invitation ingénieuse à honorer du même prix le poëte qui avait une si bonne mémoire. Mais, après tout, que faisait ce détail à Thèbes et à la famille d'Œdipe?

Dans une autre scène, où le jeune roi de Thèbes se consulte avec Créon sur la défense de sa ville[2], scène piquante qui met ingénieusement aux prises la confiance téméraire d'un général sans usage de la guerre, et les conseils plus prudents de l'expérience[3], il arrive à Euripide de s'écarter bien plus encore des graves pensées de son sujet, par un sarcasme malicieusement lancé contre le grand homme qui l'avait traité avant lui. On se rappelle que l'Étéocle d'Eschyle énumère assez longuement, pour la circonstance pressante où il se trouve, les sept chefs thébains qu'il oppose aux sept chefs de l'armée argienne. L'Etéocle d'Euripide, mêlant un instant à son rôle de général la fonction de critique, se charge de faire remarquer cette inconvenance. « Nommer ces chefs, dit-il, ce serait perdre trop de temps, lorsque l'ennemi est déjà sous nos murs[4]. »

Celui qui, dans une œuvre tragique, sait ainsi ménager

1. Schol.
2. V. 690 sqq.
3. M. Harting, *ibid.*, p. 454, a fait de cette scène, en 1844, un éloge qu'on daterait volontiers de 1814 : « Plenum prudentiæ militaris hoc « est colloquium : Achillem cum Palamede aut Blucherum cum « Gneisenavio colloquentes nobis audire videmur, Eteoclem et Creon- « tem audientes. »
4. V. 751 sq. Grotius (*Proleg. in Phœniss.*) voyait dans ce passage un témoignage de respect pour Eschyle; il lui paraissait qu'Euripide y faisait entendre qu'il ne voulait pas recommencer la belle énumération des sept chefs. J'ai suivi, avec beaucoup d'autres critiques, l'explication de Brumoy, comme plus vraisemblable, plus conforme aux habitudes de l'auteur des *Phéniciennes*. (Voyez notre t. I, p. 61, 347 sqq.; II, 349., enfin dans le IVe, un passage du XVIIIe chapitre, sur une satire littéraire de même sorte qui se rencontre dans *les Suppliantes*, v. 850 sqq.)

une place pour l'épigramme, pour la flatterie, pour les caprices de l'imagination[1], risque fort de réduire d'autant celle que le sujet réclame et qu'il ne saurait partager impunément.

Il faut cependant rendre justice à Euripide : après avoir, au début de ses *Phéniciennes*, dans un de ces prologues qu'on lui reproche, rappelé en beaux vers[2] la mystérieuse et sombre destinée d'Œdipe, qui doit présider à tous les incidents de ce drame, il la met pour ainsi dire en scène et la produit elle-même au dénoûment d'une manière frappante et terrible. Étéocle et Polynice sont tombés sous les coups l'un de l'autre, Jocaste s'est tuée sur leurs corps, on rapporte toutes ces tristes dépouilles, et Antigone qui mène le deuil, appelle à haute voix,

1. Selon quelques critiques, il faudrait encore y ajouter certaines allusions politiques à l'exil et au retour d'Alcibiade, et ces allusions confirmeraient ce que l'on sait, d'après certains témoignages, de la date de l'ouvrage. Voyez les écrits de MM. Zindorf, God. Hermann, J. A. Hartung, Th. Fix, auxquels il est renvoyé plus bas, page 307, note 1. Une opinion qui appartient en propre à M. Hartung (voyez *ibid.*, 409, sqq.), c'est que ces *Phéniciennes* dont se compose le chœur de la tragédie et desquelles elle tire son nom, ne viennent pas de Tyr, mais de Carthage, et que leur intervention dans cette fable a pour but de recommander aux Athéniens l'alliance des Carthaginois.

2. V. 11 sqq : « O toi qui te frayes une route à travers les astres, sur ton char doré, et qui roules la flamme aux pieds de tes coursiers rapides, quels funestes rayons, ô soleil, as-tu lancés sur Thèbes, le jour où Cadmus, etc. » Priscien (*de Metr. Teren.*) nous a conservé le passage des *Phéniciennes* d'Attius où était reproduit ce début, très-librement, comme sans doute la pièce entière :

> Sol qui micantem candido curru atque equis
> Flammam citatis fervido ardore explicas,
> Quianam tam adverso augurio et inimico omine
> Thebis radiatum lumen ostendis tuum?

Ce présent *ostendis* donne à penser qu'Attius ne remontait pas aussi haut qu'Euripide, et faisait luire cette triste lumière seulement sur la discorde et le meurtre mutuel des deux frères. Il est du reste instructif de remarquer comment, dans les vers grecs, tout se détache, tandis que tout se confond dans les vers latins, singulièrement chargés et et embarrassés, et par là intraduisibles.

Aux vers 66 et suivants du prologue d'Euripide, se rapportent d'autres fragments des *Phéniciennes* d'Attius, où il est également question de la condition enfreinte par Étéocle, mais avec quelque différence :

hors de la retraite où il vit caché loin de tous les yeux, ce déplorable vieillard dévoué par le sort à des horreurs si inouïes, et dont les malédictions ont attiré à leur tour sur sa race tant de nouveaux forfaits, tant de nouveaux malheurs.

« O ma fille, s'écrie-t-il, pourquoi, par tes cris déchirants, rappelles-tu vers la lumière, hors de la couche où il repose, hors de sa demeure ténébreuse, cet aveugle, ce vieillard infirme et chancelant, cette tête blanchie, un spectre, une ombre, un vain songe[1] ? »

C'est pour entendre la fin de celle qu'il appelle à la fois du nom de mère et du nom d'épouse, de sa complice involontaire, du soutien généreux de sa caducité ; c'est pour apprendre comment les fils dénaturés que lui donna l'inceste ont été poussés par la malédiction paternelle à l'inévitable fratricide ; c'est pour toucher une dernière fois de sa main tremblante, que guide une autre main, ces morts détestés et chéris, ces objets d'horreur et d'amour ; c'est pour que ses plaintes, où se pressent et se confondent tous ses souvenirs, nous fassent repasser la trame fatale de sa vie, et remonter, de crimes en crimes, de calamités en calamités, jusqu'à la cause cachée qui a tout accompli.

Le scoliaste[2], suivi en cela par plus d'un critique[3], re-

chez le poëte latin, cette condition a été imposée par Œdipe à ses fils, tandis que chez le poëte grec elle a été réglée entre les deux frères.

« Il leur a laissé le trône à la condition de l'occuper tour à tour. »

« De peur que leurs divisions, leurs discordes ne dissipent, n'anéantissent la puissance et la richesse de cet État. »

> Vicissitatemque imperitandi tradidit.
>
> Ne horum discordiæ et dividiæ dissipent,
> Disturbent tantas et tam opimas civium
> Divitias.
>
> (Non., v. v. *Vicissitatem, dividiæ.*)

1. V. 1540-1546.
2. *Argum.*
3. La Harpe, W. Schlegel, etc. Cf. Bœckh, *Græc. trag. princ.*, xx,

garde cette apparition d'Œdipe, au dénoûment des *Phéniciennes*, comme une addition superflue. Malgré ces autorités, je ne puis, pour mon compte, souscrire à la condamnation d'une scène qui, couronnant le drame par un tableau si pathétique, le résume et l'explique.

Ce que je lui reprocherais plus volontiers, c'est de réveiller imprudemment dans la mémoire le souvenir dangereux de quelques pièces de Sophocle [1]. Cette jeune fille qui défend courageusement contre un ordre tyrannique la dépouille de son frère, et qui se dévoue à suivre son père dans l'exil; ce vieillard, qui autrefois a deviné l'énigme du Sphinx et n'a pu pénétrer l'énigme de sa destinée; qui, du faîte de la gloire et de la fortune, s'est vu précipité dans un abîme de misère et d'infamie, et qui, arrivé par une si pénible route au terme inévitable marqué par le destin, se reporte douloureusement vers les prospérités, vers l'éclat de sa jeunesse, tout cela ne fait-il point penser, malgré le génie d'Euripide, à cet *Œdipe Roi*, à cet *Œdipe à Colone*, à cette *Antigone*, qu'un génie plus fort a marqués d'une empreinte ineffaçable?

Si nous voulions parcourir en détail *les Phéniciennes*, nous y rencontrerions trop souvent la trace de Sophocle et d'Eschyle. Pourquoi, après le premier, nous montrer Tirésias interrogé par Créon, d'abord refusant de répondre, dans sa compassion pour celui qui l'interroge, ensuite, sur ses instances, lui révélant d'une voix menaçante et impérieuse le terrible oracle que d'abord il voulait cacher, et qui, une fois déclaré, doit nécessairement s'accomplir? Pourquoi revenir sur la peinture de ces chefs que le second avait dessinés d'un crayon si énergique et si fier?

Au milieu de ces répétitions indiscrètes, où Euripide, en supposant toutefois que *les Phéniciennes* n'aient pas

1. Certains vers, que des critiques, il est vrai, ont regardés comme introduits dans le texte d'Euripide par d'indiscrètes interpolations, paraissent textuellement transcrits de *l'Œdipe Roi* et de l'*Antigone*. Tels sont les vers 1634, 1758 sq. Voyez à ce sujet les commentateurs d'Euripide et Bœckh, *ibid.*

précédé quelqu'un des ouvrages que je viens de rappeler [1], se condamnait à une inévitable infériorité, brillent des beautés vraiment originales, plus propres à son génie, qui appartiennent davantage à son sujet, et que j'ai à dessein séparées dans cette analyse des développements accessoires, des ornements empruntés de son drame. Je veux parler de cette partie à laquelle le réduirait volontiers notre unité moderne, de celle où est exprimée la rivalité, la haine des deux frères.

Vous y retrouverez, dès l'abord, une autre imitation, mais cette fois moins directe et par là plus heureuse. Tout le monde a présent à la pensée ce bel endroit de l'Iliade [2] où Priam, assis sur une des tours de Troie, se fait nommer par Hélène les guerriers grecs qu'il aperçoit dans la plaine. Cette heureuse invention s'est retrouvée, au dixième siècle de notre ère, dans l'imagination de l'Homère persan, Firdousi [3], chez qui le jeune Sohrab se fait montrer d'un lieu élevé, par un prisonnier, les chefs les plus illustres de l'armée qu'il est venu combattre. Depuis, elle a passé de l'antique épopée dans l'épopée moderne, et le poëme du Tasse [4], à l'exemple du poëme d'Homère, représente, sur les murs de Jérusalem, Herminie qui fait connaître au vieil Aladin les héros de l'armée chrétienne.

1. *Les Phéniciennes* furent données, je l'ai dit ailleurs (t. I, p. 30 sq.), avec l'*Hypsipyle* et l'*Antiope*, dans la XCIII^e olympiade (Schol. Aristoph., *Ran.*, 53; *Av.*, 348, 424. Cf. Musgrav., *Chron. scen.*; Valcken., *Præfat in Phæniss.*; Bœch, *Græc. trag. princ.* XXI; Zirndorf, *chronol. fabul. Euripid.*; God. Hermann, *Præfat in Phæniss.*, J. A. Hartung, *ibid.*, p. 406 sqq.; Th. Fix. *Euripid.* éd. F. Didot, 1843, *chronol. fabul.*, p. VI sq.). C'est donc un des derniers ouvrages qu'Euripide ait fait jouer dans sa patrie. Il est postérieur de beaucoup à l'*Antigone*, représentée la quatrième année de la LXXXIVe olympiade (voyez t. II, p. 249 sq.); il l'est très-probablement à l'*Œdipe Roi*, dont on ignore la date; mais il a précédé quelque peu l'*Œdipe à Colone*, le dernier fruit, à ce qu'il semble, du génie tragique de Sophocle (voyez *ibid.*, p. 203 sqq.).

2. III, 161 sqq.

3. Voyez dans le *Livre des Rois* publié et traduit par M. J. Mohl, t. II, l'épisode célèbre de Sohrab; voyez aussi l'analyse de cet épisode dans un intéressant article de M. Sainte-Beuve, *Constitutionnel* du 11 février 1850; *Causeries du lundi*, 1851, t. I, p. 324 et suivantes.

4. *Jérusalem délivrée*, ch. III.

Ce n'est pas la dernière transformation qu'elle ait subie; elle a reparu, il y a quelques années, dans un roman[1] qu'on peut citer sans irrévérence, même après ces chefs-d'œuvre de la muse épique. Comme Hélène, comme Herminie, la Rébecca de Walter Scott décrit au chevalier blessé, à qui elle prodigue ses tendres soins, l'armée qui assiége le château où ils se sont tous deux renfermés. Seulement la situation est plus vive; c'est au milieu d'un assaut, le corps à demi penché hors de l'étroite fenêtre d'un donjon, sous l'abri d'un bouclier qui la protége contre les traits ennemis, que parle des combats et des guerriers l'héroïne du poëte écossais.

Ce qui fait le prix de ces passages, c'est moins encore le tour ingénieux donné à la description, que les sentiments qui s'y mêlent. Cette juive, amante dédaignée d'un chevalier chrétien, cherche à s'élever jusqu'à lui par le mépris du danger, par un enthousiasme belliqueux. Lorsque Aladin remarque Tancrède et demande à Herminie le nom de ce guerrier qui se présente d'un air si noble et si fier, au lieu de réponse, un soupir vient sur ses lèvres, et dans ses yeux des larmes. Sohrab, parmi ces chefs qu'on lui montre au loin dans la plaine, est impatient de se faire nommer son illustre père, Rustem, qu'il n'a jamais vu, qu'il est venu chercher héroïquement, à la tête d'une armée, pour s'annoncer à lui par ses exploits, et sous les coups duquel une fatalité cruelle le condamne à mourir. Hélène ne nomme qu'après un long détour, et rougissant de honte, Agamemnon dont l'aspect la rappelle au sentiment de sa faute; elle cherche avec inquiétude, dans les rangs, ses frères, Castor et Pollux, qui, peut-être, dit-elle, se sont éloignés des combats pour ne point partager l'opprobre de leur sœur[2].

En empruntant à Homère une scène si digne du théâtre, Euripide, à son exemple, l'a animée de beautés non

1. *Ivanhoé.*
2. V. 180, 241.

moins dramatiques[1]. C'est déjà une heureuse forme d'exposition[2] que cet entretien de la jeune Antigone et de son vieux gouverneur, qui du haut des remparts de Thèbes regardent avec curiosité l'armée des Argiens[3]. Mais quel intérêt y naît tout à coup lorsque, après s'être informée de quelques-uns des principaux chefs ennemis[4], la princesse demande qu'on lui montre son frère Polynice. La vivacité de sa tendresse s'anime encore de la hardiesse permise à l'expression lyrique, et qui, chez les tragiques grecs, n'altère jamais la naïveté du sentiment.

ANTIGONE.

« Où donc, où donc est-il celui qu'une même mère a fait naître comme moi, sous des auspices si funestes? cher vieillard, dis-le-moi; où est Polynice?

LE VIEILLARD.

Vers le tombeau des sept filles de Niobé, auprès d'Adraste : le voyez-vous?

ANTIGONE.

Oui : je le vois; mais à peine. C'est comme son image, sa ressemblance. Oh! si, telle qu'un nuage rapide, je pouvais, à travers les airs, voler vers mon frère chéri, jeter mes bras autour de son cou, y presser, après un si long temps, ce malheureux exilé! Qu'il est beau, sous ses armes d'or, ô vieillard, brillant de tout l'éclat des feux naissants du soleil[5]!

1. Depuis, Stace l'a rendue à l'épopée dans le livre VII, v. 242 sqq. de sa *Thébaïde;* mais il la lui a rendue dépouillée de cette sorte d'intérêt : Antigone n'y assiste plus qu'à une revue des auxiliaires de l'armée thébaine, et le vieux compagnon de Laïus, Phorbas, qui les lui fait connaître, ainsi que leurs chefs, ne satisfait que sa curiosité.
2. Blâmée à tort, je crois, par Métastase, dans ses *Observations*, comme plus convenable à l'épopée qu'à la tragédie.
3. Le scoliaste, et W. Schlegel après lui, reprochent, je crois mal à propos, à cette scène d'être hors de l'action, hors du drame, μέρος οὐκ ἔστι δράματος.
4. La liste qu'en donne ici Euripide (119 sqq. cf. 1092 sqq.) diffère pour quelques noms, je l'ai remarque ailleurs (t. I, p. 182), de celle qu'on voit dans *les Sept Chefs* d'Eschyle et que reproduit l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Ce qui est plus singulier, nous le verrons ailleurs, ch. XVII de ce livre, c'est qu'Euripide ne s'accorde pas avec lui-même dans une autre liste que contiennent *les Suppliantes*, v. 861, sqq.
5. V. 156-169

C'est ainsi qu'est annoncé un personnage auquel Euripide veut concilier l'affection du spectateur, bien différent de la plupart des poëtes qui ont traité après lui ce terrible sujet et qui semblent avoir voulu en redoubler l'horreur, en peignant les deux frères de traits également odieux. Euripide a plus de variété, plus d'intérêt. A côté du violent et barbare Étéocle, il nous montre dans Polynice, par un contraste habile, un prince injustement chassé de son trône et de sa patrie, que le désespoir seul pousse à la guerre civile et au fratricide, mais qui, au milieu même de ces sentiments forcenés où le précipite l'excès du malheur et de l'oppression, conserve une âme accessible aux tendresses du sang.

Une trêve a été conclue, une entrevue arrêtée entre les deux frères. Polynice entre dans Thèbes[1], l'épée à la main, de crainte de quelque surprise. La vue du palais et des autels domestiques le rassure. Bientôt paraît Jocaste et, en se revoyant, la mère et le fils s'abandonnent à l'expression naïve de ces affections de la nature où triomphe Euripide. Il n'y a pour de telles beautés qu'un commentaire possible, une traduction littérale.

JOCASTE.

O mon fils, après un si long temps, après tant de jours, je revois donc ton visage! Presse dans tes bras le sein maternel; que je sente tes joues sur les miennes, ta noire chevelure parmi mes cheveux et ombrageant mon cou. Oh! est-ce bien toi qui m'apparais, contre toute attente, toute espérance? est-ce toi qu'embrasse une mère? Que te dire? et comment mes paroles, mes caresses, ces transports qui m'agitent, et me font bondir autour de toi, pourront-ils suffire à toutes ces joies, à ces délices, à ce bonheur qui m'est rendu? O mon enfant, quel vide tu as laissé dans la maison paternelle, exilé, chassé par la violence d'un frère! quels regrets pour tes amis! quels regrets pour les Thébains! et moi, avec des cris plaintifs, j'ai rasé cette tête blanchie, j'ai pris des habits de deuil, je me suis revêtue

1. Bien peu de temps après le moment où Antigone l'a aperçu du haut des remparts dans les rangs des Argiens. J. A. Hartung, *ibid.*, p. 447 sq., le fait remarquer, sans du reste reprocher à Euripide une si légère invraisemblance, qu'excusent les habitudes et même les nécessités du théâtre.

de sombres et sales lambeaux. Cependant, au fond du palais, le vieillard aveugle, pleurant ce joug fraternel, ce lien de famille que vous aviez brisé, toujours livré à cette inconsolable douleur, s'élançait, pour s'ôter la vie, sur le fer, sur le lacet funeste; il mêlait à ses gémissements des malédictions contre ses fils; et, maintenant encore, le cri de sa plainte retentit dans ces ténèbres où il est caché. Mais toi, mon fils, j'apprends que tu t'es lié à une étrangère, que tu as goûté les douceurs de l'hymen dans un autre pays, que tu t'es fait une autre famille. Insupportable douleur pour ta mère, pour ton aïeul Laïus! fléau funeste pour ta patrie! Je n'ai point allumé devant toi le flambeau, comme c'est l'usage dans les noces, comme le doit une mère heureuse. Les eaux de l'Ismène n'ont point servi aux apprêts de ton hyménée. Thèbes n'a point rompu son silence pour l'entrée de ta nouvelle épouse. Périssent la guerre, la discorde, ces maux qu'a produits le crime de ton père, ou le génie destructeur de sa maison, et dont le poids retombe sur moi[1]!...

POLYNICE.

Ma mère, j'ai fait sagement peut-être, peut-être aussi ai-je été imprudent, en venant ici trouver mes ennemis. Mais tous les hommes, quoi qu'ils fassent, aiment et désirent la patrie. Celui qui dit autrement, n'est heureux qu'en paroles; son âme habite ailleurs ... J'ai versé bien des larmes quand j'ai revu, après un si long temps, notre palais, nos autels, les gymnases où je fus nourri, la fontaine de Dircé, ces lieux dont on m'a forcé de m'exiler pour aller tristement habiter une ville étrangère.... Mais quelle nouvelle douleur pour moi que le spectacle de la vôtre, que cette tête défaite, ces lugubres vêtements! Malheureux que je suis! Qu'elles sont funestes, ma mère, les haines domestiques, rebelles à tout traité! Dites, que fait mon père, dans cette maison, au sein des ténèbres? Et mes sœurs? pleurent-elles l'exil de leur malheureux frère[2]?...

A ces deux morceaux où se répandent d'abord, où s'épanchent, mais d'une manière un peu différente, comme le marque, selon l'usage du théâtre grec, le passage du style lyrique au mètre ordinaire du drame, les affections plus vives, plus tumultueuses de la mère, l'émotion plus contenue du fils, succède un dialogue pressé, un rapide échange de questions et de réponses. C'est la marche de

1. V. 304-354.
2. V. 357-378.

la nature. Jocaste s'informe curieusement de ce qu'a souffert Polynice, et celui-ci parle d'un genre d'infortunes peu romanesque, et dont s'alarmerait peut-être la dignité de notre scène.

JOCASTE.

Être privé de sa patrie, c'est donc une grande peine?

POLYNICE.

Oui, bien grande; plus grande, à l'épreuve, qu'on ne peut l'exprimer.

JOCASTE.

Qu'est-ce donc? qu'éprouve un exilé?

POLYNICE.

Ce qu'il y a de pis : il ne peut parler librement.

JOCASTE.

N'oser dire ce que l'on pense! mais c'est le sort de l'esclave.

POLYNICE.

On se voit réduit à souffrir la sottise des hommes puissants.

JOCASTE.

Dure nécessité, en effet, que d'être fou avec les fous!

POLYNICE.

Il faut bien servir, dans son intérêt, contre son caractère.

JOCASTE.

L'espérance, nous dit-on, nourrit les exilés.

POLYNICE.

Elle a de doux regards, mais elle se fait bien attendre.

JOCASTE.

Le temps ne t'en a-t-il pas montré la vanité?

POLYNICE.

Il y a, en elle, je ne sais quel charme divin.

JOCASTE.

Avant ton mariage, qui fournissait à tes besoins?

POLYNICE.

J'avais quelquefois le nécessaire; quelquefois il me manquait.

JOCASTE.

Quoi! les amis de ton père, ses hôtes ne t'ont-ils pas soutenu?

POLYNICE.

Soyez heureux : dans le malheur il n'est plus d'amis.

JOCASTE.

Mais ta naissance ne te plaçait-elle pas en un rang élevé?

POLYNICE.

C'est une triste chose que l'indigence. Mon rang ne pouvait me nourrir.

JOCASTE.

La patrie, je le vois, est bien chère aux mortels!

POLYNICE.

Plus chère qu'on ne saurait dire[1].

Un des vers que je viens de traduire, sans leur avoir, je le crains bien, conservé leur tour concis et frappant, est célèbre à plus d'un titre. C'est le vers où il est parlé de cette nécessité qui soumet le faible à la sottise des puissants de la terre[2]. Cicéron le cite, en l'approuvant, dans une de ses Lettres à Atticus[3], et sous le règne de Tibère il coûta la vie à un poëte tragique. Mamercus Emilius Scaurus en ayant imprudemment inséré la traduction dans une tragédie d'Atrée, le prince se l'appliqua : « Il a fait de moi un Atrée, j'en ferai un Ajax, » dit il avec sa cruauté érudite, et le pauvre auteur fut forcé de se donner la mort[4].

Je reviens au dialogue lui-même. Je l'ai rapporté volontiers parce qu'il m'a paru tout à fait propre à faire connaître le génie d'Euripide, pathétique et sentencieux tout ensemble, noble, gracieux, familier. On y voit aussi,

1. V. 388-407 (Cf. *Ion*, 675 sqq.). Le traité de Plutarque *de Exsilio*, II, XVI, contient une critique, assez peu fondée, de quelques passages de cette scène. Thurot, dans les notes de son édition des *Phéniciennes*, Paris, 1813, p. 156, en rapproche les beaux vers cités par l'orateur Lycurgue dans son discours contre Léocrate, c. XXVIII, où Tyrtée a si bien peint les douleurs de l'exil. Un passage célèbre de Dante, *Parad.*, XVII, 55, en peut être également rapproché.

2. V. 393.

3. II, 25.

4. Tacite, *Ann.*, VI, 29; Dion Cassius, *Hist. rom.* LVIII. Cf. *Script. vet. nov. collect.*, etc. A. Mai, 1827, t. II, p. 201.

à découvert, le penchant de ce poète pour ramener aux traits généraux de l'humanité la figure des héros de la Fable. Il en fait autant de Jocaste et d'Œdipe, en qui il représente complaisamment, nous l'avons vu, la faiblesse de l'âge : il en fait autant d'Antigone, dans le rôle de laquelle il s'applique à peindre avec quelque affectation la pudeur du sexe. Lorsqu'elle paraît sur la tour du palais, c'est en tremblant d'être aperçue des Thébains et surtout des Thébaines, dont elle redoute la médisance. Quand sa mère veut l'emmener sur le champ de bataille pour séparer ses frères, elle fait quelque difficulté, craignant de choquer la bienséance en offrant une jeune fille aux regards des soldats. De pareils traits ne manquent pas de vérité sans doute; ils sont dans la nature et dans les mœurs antiques; mais, au milieu de situations si vives, ces scrupules enfantins ne devraient-ils pas disparaître? y reconnaît-on l'héroïne qui, tout à l'heure, bravera avec tant d'énergie la tyrannie de Créon? Sophocle composait tout autrement. Sans négliger ces généralités empruntées à l'humaine nature et à la société grecque, il faisait ressortir de préférence l'expression individuelle de la passion, du caractère; il donnait une âme virile à la jeune Antigone, au vieil Œdipe la majesté de la vertu, l'énergie de la volonté; dans l'homme apparaissait, éclatait le héros.

Cette critique ne s'applique point à la scène de l'entrevue des deux frères. Les caractères s'y dessinent avec franchise, avec force, et de leur opposition résulte un contraste du plus grand effet. Qu'on en juge par ces premières paroles d'Étéocle, où se peint sa dureté, son arrogance :

« Ma mère, me voici : c'est pour vous que je viens. Que veut-on de moi? qu'on s'explique! Occupé, dans la plaine, à ranger nos soldats, nos citoyens, j'ai contenu leur ardeur, pour entendre de vous les conditions de notre accord, ces propositions pour lesquelles j'ai permis, sur vos instances, qu'une trêve fût accordée, et qu'il fût reçu dans ces murs[1]. »

446 451.

Remarque-t-on, ce qui d'ailleurs est trop souvent effacé dans les traductions, qu'il ne s'adresse point à Polynice, qu'il ne le nomme même point? On prévoit déjà comment doit finir une conférence ainsi commencée.

Jocaste, par de sages et persuasives paroles, cherche à adoucir l'abord farouche de ses fils, à en obtenir une explication franche et calme. Elle semble avoir persuadé Polynice, qui expose simplement sa cause, et réclame l'exécution du traité consenti autrefois par son frère, promettant, si on lui rend justice, de renvoyer son armée. Mais Étéocle rejette une proposition si équitable. Loin de colorer de quelque prétexte sa criminelle ambition, il la proclame avec audace et conclut par une monstrueuse maxime que lui empruntait César[1], et qu'a blâmée, comme je l'ai dit ailleurs[2], bien sévèrement Cicéron[3], car elle exprime la passion du personnage et non le sentiment du poëte.

La scène est jusqu'ici fort belle de tout point, et elle ne prête à la critique que lorsque, dans un long discours qui n'est pas du reste sans beauté, et où sont successivement censurés avec une vive éloquence l'usurpation d'Étéocle et l'armement de Polynice[4], Jocaste s'avise, pour les persuader, d'arguments bien subtils, bien déclamatoires, qui sont plutôt d'un rhéteur dans son école que d'une mère entre ses fils menaçants. Elle leur peint[5] la vanité des biens convoités par l'ambition, les soucis de la fortune et du trône, et, par opposition, les avantages de la médio-

1. Cic., *de off.*, III, 21; Suet., *Jul. Cæs.*, xxx.
2. T. I, p. 59 sq.
3. Cicéron ne mériterait point ce reproche, si, avec Wyttenbach et Porson, on effaçait, comme glose, le *vel potius Euripides*, ou si l'on adoptait l'ingénieuse transposition de Heusinger : *Capitalis Euripides vel potius Eteocles.* Voyez le *Cicéron* de M. J. V. Le Clerc. De ce que Cicéron cite cette maxime dans sa propre traduction : « Quos dicam, « ut potero, incondite fortasse, sed tamen ut res possit intelligi, » on a quelquefois conclu qu'elle n'avait point été reproduite dans *les Phéniciennes* d'Attius.
4. Les paroles sévères que, dans *les Sept Chefs* d'Eschyle, Amphiaraüs adresse à Polynice, v. 565 sqq., peuvent être rapprochées de ce passage du discours de Jocaste,
5. Quelquefois, il est vrai, en bien beaux vers, qui ont rappelé à leur

crité, de l'égalité : de l'égalité qui a partagé les nombres, établi les poids et les mesures, réglé les vicissitudes de la nuit et du jour[1]. Il ne faut pas s'étonner si Étéocle se fatigue de ce vain combat de paroles et l'interrompt brusquement.

Ici s'engage entre les deux frères, par l'éclat subit de leurs passions longtemps retenues, un dialogue véritablement admirable de véhémence et d'énergie, un de ces dialogues à répliques vives et concises, dont le secret, connu des Grecs et surtout d'Euripide, est venu, par Sénèque, à notre Corneille. N'est-ce pas en effet Corneille qu'on croit entendre dans ce terrible entretien, si précipité, si rompu, d'une expression si imprévue, si soudaine, et dont la rapidité du mètre trochaïque, tout à coup substitué à l'iambe, marque le mouvement et augmente encore l'effet?

ETEOCLE.

Et toi, sors au plus tôt de ces murs, ou tu mourras.

POLYNICE.

De quelle main? où est ce mortel invulnérable, qui me donnerait la mort, sans la recevoir à son tour?

habile interprète, M. L. Halevy, ce qu'il avait autrefois non moins bien traduit dans Horace.

. . . . . .
Qu'est-ce que la richesse?... un nom, rien davantage.
Le simple nécessaire est le trésor du sage.
De cet éclat d'un jour le terme est un cercueil.
Et puis, ces biens, cet or, ta joie et ton orgueil,
A qui sont-ils? Aux dieux. L'homme est dépositaire,
Et le ciel lui reprend sa fortune éphémère,
A l'opulent son luxe, au roi tous ses palais.
. . . . . .

(*La Grèce tragique*, 1846, p. 243, 320.)

1. Aux exemples que j'ai cités ailleurs, t. I, p. 54 sqq., des digressions sophistiques dans lesquelles s'engage trop fréquemment, au mépris de la convenance et de la vérité, Euripide, on peut ajouter ce passage, que nul autre du même genre n'égale, ou, du moins, ne surpasse. « Osez condamner ce raisonnement de Jocaste.... » fait dire Barthélemy à l'un des interlocuteurs de son chapitre LXXI. Il aurait pu dire : « ce raisonnement d'Euripide »; car c'est bien ce poëte sophiste qui parle, et non Jocaste.

ÉTÉOCLE.

Près de toi, devant tes yeux : vois ce bras.

POLYNICE.

Je le vois. Mais la fortune est chose timide, et qui tient à la vie.

ÉTÉOCLE.

Et c'est contre un lâche, un inutile combattant, que tu mènes cette nombreuse armée?

POLYNICE.

Mieux vaut un chef prudent, qu'un téméraire.

ÉTÉOCLE.

Tu triomphes de cette trêve qui te sauve la vie.

POLYNICE.

Une seconde fois je te redemande mon sceptre, ma part de l'héritage.

ÉTÉOCLE.

Je n'ai rien à te rendre. Ce palais est le mien, j'y veux rester.

POLYNICE.

Quoi! seul, sans partage?

ÉTÉOCLE.

Je l'entends ainsi. Quitte cette terre.

POLYNICE.

Autels sacrés de mes pères....

ÉTÉOCLE.

Que tu viens renverser.

POLYNICE.

Écoutez-moi!

ÉTÉOCLE.

Eux t'écouter, un traître armé contre sa patrie!

POLYNICE.

Temples des dieux aux blancs coursiers....

ÉTÉOCLE.

Qui te détestent.

POLYNICE.

On me chasse de ma patrie....

ÉTÉOCLE.

Que tu venais ravager.

POLYNICE.

Voyez son injustice, ô dieux.

ÉTÉOCLE.

Parle aux dieux à Mycènes, et non ici.

POLYNICE.

Impie!

ÉTÉOCLE.

Mais non, comme toi, ennemi de ma patrie.

POLYNICE.

Tu me dépouilles et me proscris.

ÉTÉOCLE.

Et veux de plus t'immoler.

POLYNICE.

O mon père, tu entends comme on me traite.

ÉTÉOCLE.

Il sait aussi ce que tu as fait.

POLYNICE.

Et toi, ma mère....

ÉTÉOCLE.

Ne profane point ce nom.

POLYNICE.

O ma patrie!

ÉTÉOCLE.

Va, dans Argos, invoquer les eaux de Lerne.

POLYNICE.

J'y vais, n'en doute point. Mais toi, ma mère, je te rends grâces.

ÉTÉOCLE.

Pars, te dis-je.

POLYNICE.

Je pars. Mais que je puisse voir mon père!

ÉTÉOCLE.

Non.

POLYNICE.

Mes jeunes sœurs!

ÉTÉOCLE.

Jamais.

POLYNICE.

O mes sœurs!

ÉTÉOCLE.

Pourquoi les appeler, toi, leur plus grand ennemi?

POLYNICE.

Ma mère, adieu! sois heureuse.

JOCASTE.

Heureuse! moi! mon enfant.

POLYNICE.

Je ne suis plus ton fils.

JOCASTE.

Pour quel triste sort je suis née!

POLYNICE.

Il m'outrage.

ÉTÉOCLE.

Ne m'outrages-tu pas?

POLYNICE.

Où sera ton poste devant les tours

ÉTÉOCLE.

Que t'importe?

POLYNICE.

J'y serai pour te percer le cœur.

ÉTÉOCLE.

Même envie me possède.

JOCASTE.

Malheureuse! qu'allez-vous faire, mes enfants?

ÉTÉOCLE.

L'événement le fera voir.

JOCASTE.

N'éviterez-vous point les furies de votre père?

POLYNICE.

Périsse toute notre maison!

ETÉOCLE.

Mon épée, avide de sang, ne sera pas longtemps oisive.

POLYNICE.

Je vous prends à témoin, terre où je fus nourri, et vous, grands dieux, qu'on me renvoie sans honneur, chargé d'outrages, comme un esclave, non plus comme un des fils d'Œdipe. O ma patrie, quoi qu'il t'arrive, ne me l'impute point, mais à lui. Malgré moi je suis venu, et malgré moi je pars. Et toi, Apollon, gardien des villes, palais, amis, images des dieux, objets de nos sacrifices, adieu, adieu! je ne sais s'il me sera jamais donné de vous parler. Cependant l'espérance ne sommeille point encore dans mon âme : elle me dit qu'avec l'aide des dieux j'immolerai mon ennemi et régnerai sur Thèbes[1].

Je ne crois pas qu'on puisse trop louer ces protestations, ces invocations de Polynice toujours interrompues par les outrages d'Etéocle, les plaintes du malheureux prince, le défi qui échappe à son désespoir, et les touchants adieux qu'il laisse en partant à sa famille, à ses amis, à sa patrie[2]. Je trouve bien sévère le sentiment du

1. V. 593-635. Dans les deux vers suivants, qui terminent froidement une scène si vive, se trouve une allusion, répétée v. 1495, au sens étymologique du nom de Polynice, que Quintilien a eu, en général, raison de blâmer (*Inst. orat.*, V, 10), mais qu'on pourrait toutefois défendre en alléguant l'usage particulier de la scène grecque. Sur ces sortes d'allusions, et les exemples qu'en offrent les théâtres d'Eschyle et de Sophode, voyez t. I, p. 320; II, 17 sq.

2. On entrevoit quelque chose de cette belle scène dans les fragments des *Phéniciennes* d'Attius que nous allons encore rapporter :

« Ai-je, comme toi, ma part de ce que possédait notre père?

« Retire-toi, va-t'en, sors de cette ville. »

« .. Temples des dieux, sacrés autels! »

Num pariter videor patris vesci præmiis?

Egredere, exi, ecfer te, elimina urbe!

.... Delubra cœlitum, aræ, sanctitudines!
(Non. v. v. *Vesci*, *eliminare*, *sanctitudo*.)

Ici trouve aussi sa place le seul fragment qui soit resté de l'Atellane

scoliaste et de W. Schlegel, qui jugent cette scène inutile, parce que, disent-ils, il n'en résulte rien; comme si ce n'était rien dans un ouvrage dont une haine domestique est le sujet, qu'une tentative de réconciliation, l'espoir fugitif qu'elle fait naître, le redoublement de terreur qui la suit. Je le demande, le sujet offrait-il autre chose au poëte? n'est-ce point le sujet lui-même?

Pour compléter la tragédie que nous avons comme extraite des *Phéniciennes*, il faut nous transporter au récit[1], en certains points imité d'Homère[2], du combat où périssent les deux frères. Ainsi que tous les récits du théâtre grec, il a plutôt le caractère d'une relation exacte et animée de l'événement, que celui d'une description pompeuse. On y retrouve, à la catastrophe, quelques traits de ce pathétique dont nous avons recueilli dans cet ouvrage de si beaux modèles.

Etéocle et Polynice, près d'expirer, distinguent les cris de douleur que poussent sur leurs corps Jocaste et Antigone, et quelque attendrissement pénètre dans leurs âmes, encore possédées de la rage du combat et des fureurs du fratricide :

« Etéocle poussait avec peine, du fond de sa poitrine, un dernier soupir. Il entend sa mère, et soulève vers elle sa main san-

que Novius avait intitulée *Phœnissæ*, comme les tragédies d'Euripid et d'Attius, et qui en offrait sans doute la parodie. C'est ce défi bouffon

Sume arma, jam te occidam clava scirpea.
(Fest. v. *Scirpus*.)

1. V. 1357 sqq.

2. *Iliad.*, VII, 220 sqq. Ce qui n'est point homérique, c'est le signal du combat donné par la trompette tyrrhénienne, v. 1378 sq. Sur cet anachronisme de mœurs dont le théâtre grec a offert plus d'un exemple (Eschyl., *Eumen.*, 559 sqq.; Sophocl., *Aj.*, 17; Euripid., *Troad.*, 1266; *Rhes.*, 985 sq., etc.), voyez notre t. II, p. 136. Euripide semble le corriger par une comparaison qui rappelle, selon le scoliaste, un plus ancien usage. Avant l'action, deux hommes, prêtres de Mars, s'avançaient entre les armées ennemies, avec un flambeau allumé, que chacun d'eux lançait devant lui. D'autres ont pensé que c'est par allusion à une manière semblable d'annoncer l'ouverture de certains jeux (Aristoph., *Ran.*, 131), comme les courses aux flambeaux du Céramique, qu'Euripide a fait dire ici à son messager : « Quand eut été lancé, comme un flambeau, le son de la trompette tyrrhénienne, signal du sanglant combat. »

glante. Mais il ne peut lui adresser une parole, ses yeux seuls, par leurs larmes, lui parlent de son amour. Polynice respirait encore ; il a regardé sa sœur, sa vieille mère, et leur a dit : « Je « meurs, ô ma mère ; je te plains, et toi, et ma sœur, et ce mort, « qui était mon frère. Oui, quoiqu'il fût devenu mon ennemi, « c'était mon frère. Ensevelissez-moi, ô ma mère, ô ma sœur, « dans la terre où je suis né ; apaisez ma patrie irritée ; que j'en « obtienne un coin de terre pour tombeau, au lieu de ce trône « que j'ai perdu. O ma mère, ferme mes yeux ; » et en disant ces mots, il lui prenait la main et l'approchait de ses paupières. « Adieu ! déjà la nuit m'environne [1]. ».

Voilà comme, sous la main de l'artiste grec, ces sujets atroces et monstrueux se corrigent par l'expression inattendue des sentiments les plus universels, les plus touchants de la nature ! En même temps, la puissance mystérieuse qui y préside [2] attirant à elle l'horreur de l'acte, les misérables instruments qu'elle y emploie ne paraissent plus que des objets de pitié.

Un moderne, qui, avec beaucoup d'autres, a fait aussi sa Thébaïde, Alfieri, a remarqué que nos croyances, étrangères au dogme antique de la fatalité, nous rendent de tels sujets moins praticables et moins heureux. Il en était déjà ainsi lorsque, dans la décadence de la poésie latine, les Sénèque et les Stace les remaniaient pour en tirer des tragédies, des épopées. Plus de cette divine majesté, qui, sur la scène grecque, les entourait comme d'un voile et en adoucissait l'aspect !

En même temps que l'inspiration religieuse, l'inspiration humaine, si je puis ainsi parler, avait disparu. Les hommes, comme les dieux, étaient devenus de simples machines poétiques sans vie et sans vertu. Il n'y a trop

1. V. 1438-1454.
2. Sur le coffre de Cypselus, cet antique monument de l'art des Grecs, on voyait, au rapport de Pausanias (*Elid.*, XIX), la représentation du combat des fils d'Œdipe, Polynice tombé sur le genou, Étéocle fondant sur lui, et derrière le premier, debout, une femme aux dents aiguës, comme celles d'une bête féroce, aux ongles crochus, en qui une inscription faisait reconnaître le ministre de la fatalité, la Parque, Κῆρ, Hésiode, ou l'auteur du *Bouclier d'Hercule*, y avait placé (v. 156), au milieu d'une mêlée sanglante, le même personnage ὀλοὴ Κήρ.

souvent dans ces productions, qui veulent être des poëmes et des drames, d'autres acteurs que le poëte lui-même, dont l'imagination déréglée exagère par de folles hyperboles ce qui est déjà au delà des limites de la nature, retourne de mille manières, en figures subtiles, des détails atroces et repoussants, se joue, avec une aisance cruelle et profane, parmi les incestes et les parricides, lesquels ne sont plus qu'un texte pour les caprices les plus bizarres, les artifices les plus étudiés de la pensée et du style.

Du milieu de ce chaos où s'entassent confusément toutes les formes du mauvais goût, la diffusion et la sécheresse, l'emphase et la trivialité, la rudesse et l'afféterie, l'extravagance et la froideur, les variétés les plus discordantes du faux et du laid, s'échappent, par intervalles, comme des éclairs brillants, qui, à la renaissance des lettres en Europe, à travers ce crépuscule qui succédait aux ténèbres du moyen âge, ont singulièrement ébloui l'imagination des poëtes [1].

Il ne faut point s'étonner qu'on ait pu alors admirer et Stace et Sénèque, dont il serait injuste, même aujourd'hui, de dédaigner le talent poétique ; mais ce que nous ne saurions comprendre, si nous ne songions au respect superstitieux qu'inspirait en masse, sans distinction d'époques et de génies, l'antiquité grecque et latine, c'est qu'on ait pu confondre dans un égal enthousiasme, réunir dans une même imitation les tragiques d'Athènes et les déclamateurs de Rome.

Ce n'est pas le tort de L. Dolce, ce fidèle mais faible traducteur des Grecs [2] au seizième siècle, dans sa Jocaste ;

1. Je me borne à ces indications générales sur la *Thébaïde* de Sénèque, analysée en grand détail par Brumoy, dans le *Théâtre des Grecs*. M. Saint-Marc Girardin y est revenu, avec intérêt, dans le XXXIe chapitre de son *Cours de littérature dramatique*, où il est traité des *Frères ennemis* et d'*Antigone*, dans *Eschyle*, *Euripide*, *Sénèque*, *Racine* et *Alfieri*.
2. Voyez sur son théâtre et particulièrement son *Iphigénie*, sa *Médée*, t. I, p. 162, et plus haut, p. 6. J'ai négligé, t. I, p. 305 sq., d'indiquer son *Agamemnon*.

mais Rotrou[1] l'a fait, et avant lui le vieux Garnier[2], dans des pièces dont les derniers actes sont empruntés à l'*Antigone* de Sophocle et les premiers à la Thébaïde de Sénèque, renforcée de celle de Stace. A l'inverse de la statue dont parle l'Écriture, vous diriez sur un corps de marbre et d'or une tête d'argile.

Ces deux ouvrages n'en sont pas moins curieux comme monuments de notre tragédie naissante; ils nous mènent, par degrés, jusqu'à Corneille. On voit dans Garnier un commencement de noblesse et d'élégance, des vers tels que ceux-ci, où s'expriment avec quelque éloquence l'amour filial d'Antigone, le désespoir d'Œdipe, la tendresse maternelle de Jocaste, la colère de Polynice :

Que mes frères germains le royaume envahissent
Et du bien paternel à leur aise jouyssent,
Moy mon père j'auray, je ne veux autre bien ;
Je leur quitte le reste et n'y demande rien.
Mon seul père je veux, il sera mon partage,
Je ne retiens que luy, c'est mon seul héritage[3].

. . . . . .

La mort s'offre sans cesse, et, combien que la vie
De tout chacun puisse être à tout moment ravie,
La mort ne l'est jamais, la mort on n'oste point.
Quiconque veut mourir trouve la mort à poinct.
Mille et mille chemins au creux Acheron tendent,
Et tous hommes mortels, quand leur plaist, y descendent[4].

. . . . . .

Là sur un tuf assis et du coude appuyé,
J'entretiendray d'espoir mon esprit ennuyé[5].

. . . . . .

1. *Antigone*, 1638. Voyez t. II, p. 286 sqq.
2. *Antigone*, 1580. Voyez t. II, *ibid.*
3. Acte I. Ces vers ne sont pas sans rapport avec ceux que depuis Ducis a prêtés à son Antigone (*Œdipe chez Admète*, acte III, sc. 2) :

Que Thèbe à vos deux fils offre un trône en partage,
Vous suivre et vous aimer, voilà mon héritage !

4. *Ibid.*
5. *Ibid.*

O mon cher Polynice, une terre étrangère,
A longtemps retenu votre âme passagère[1].

. . . . . .

Seray-je donc toujours errant parmi le monde,
Traîneray-je ma vie à jamais vagabonde ?
Comme un homme exilé, me faut-il à jamais
Mon vivre mendier de palais en palais[2] ?

. . . . . .

Mêmes mérites chez Rotrou, et dans une langue plus avancée; il a, en outre, l'esprit d'invention, une disposition facile et ingénieuse, quelque entente des situations et des caractères[3].

Les Frères ennemis de Racine[4] attirent encore au même titre; nous aimons, a-t-on dit, en parlant des faibles commencements de Rome, à voir la source du grand fleuve qui inonda le monde. Toutes proportions gardées, il n'est pas non plus sans intérêt d'assister à la naissance et aux premiers pas d'un grand poëte. C'est l'imitation indiscrète, mais non sans art, de la manière et des défauts de Corneille : de ses héros amoureux, de ses politiques raisonneurs, de ses scélérats fanfarons, de ses hypocrites naïfs, de ses tirades sentencieuses, de ses dialogues coupés; c'est, pour la conduite, une répétition de Rotrou et de Garnier, c'est-à-dire de Stace et de Sénèque, mais dans un style qui souvent les corrige par une précision, une pureté, une élégance toutes nouvelles. Racine, dans une préface composée longtemps après sa tragédie, s'est vanté d'en avoir dressé le plan sur les *Phéniciennes* d'Euripide; à peu près comme Corneille ajustait après coup, et tant bien que mal, aux règles dites d'Aristote,

1. Acte II.
2. *Ibid.*
3. Je ne cite rien de sa pièce plus connue, dont le *Théâtre des Grecs*, les notes du Sénèque de M. J. Pierrot, contiennent des extraits, et qu'on peut lire en entier au IVe volume de l'édition de ses œuvres, donnée en 1820 par M. Viollet-le-Duc.
4. 1664. Entre les pièces de Garnier, de Rotrou et celle de Racine, M. J. Pierrot, dans les notes de son édition de Sénèque, place deux *Thébaïde* : l'une de Robelin, en 1584; l'autre de Boyer, en 1660.

la liberté espagnole de ses intrigues. Le fait est qu'il n'a presque rien pris à la pièce grecque, qu'il y a laissé surtout ce qui la caractérise le plus et ce qu'il admirait[1], le caractère intéressant donné à Polynice. Chez lui, comme chez les modèles qu'il a préférés, tout est égal entre les deux frères, et même, si quelqu'un d'eux a des sentiments plus ambitieux, plus tyranniques, plus farouches, c'est assurément Polynice. Nous n'y pouvons reconnaître, sur la foi de la préface, celui qu'Euripide avait peint de couleurs si touchantes, qu'il nous avait fait aimer malgré son crime; nous lui disons comme Jocaste :

Et vous que je croyais plus doux et plus soumis[2].

Longtemps après Racine, Alfieri[3] est rentré dans la voie de l'intérêt négligée depuis Euripide. Il a rendu à Polynice l'affection du spectateur. Peut-être seulement a-t-il trop amolli son caractère, tandis que, par opposition, c'était chez lui un système, une habitude, il chargeait outre mesure, dans le rôle d'Étéocle, les couleurs de la tyrannie, qu'il ajoutait à la violence que ce nom rappelle une profonde et horrible hypocrisie. Du Créon de Racine, auquel seulement il a prêté des projets plus arrêtés et une conduite plus suivie, il a fait le ressort de son intrigue. C'est lui qui, pour arriver au trône par la ruine des enfants d'Œdipe, s'applique sans cesse à les animer l'un contre l'autre, tandis que Jocaste et Antigone s'occupent, avec non moins de persévérance, de les réconcilier. Il résulte de cette disposition que le sujet se traite, sous forme de plaidoyers, entre ces personnages secondaires, qui sont comme les bons et les mauvais génies des deux frères. L'importance de ceux-ci, le plus

1. J'ai pour garants de cette admiration des notes écrites de sa main sur un exemplaire d'Euripide qui lui a appartenu, et qui venu, je crois, de L. Racine à Lefranc de Pompignan, a passé depuis dans la bibliothèque de Toulouse.
2. Acte IV, sc. 3.
3. *Polynice*, 1783. Voyez sur Alfieri, t. I, p. 163, 338; II, 289 sqq., 375 sqq.; III, 234 sqq., 322.

souvent témoins passifs de ce débat, en est considérablement affaiblie, et avec elle l'intérêt. Ajoutons que des répétitions inévitables, dans une fable ainsi conçue, y répandraient beaucoup de monotonie et de langueur, si l'esprit n'était réveillé par l'énergie de pensée et de style ordinaire à Alfieri. Au quatrième acte, la tragédie se réchauffe tout à coup par une scène d'un grand effet théâtral, qui, pour rappeler assez visiblement Atrée et Thyeste, et Rodogune, n'en fait pas moins beaucoup d'honneur au poëte. Les deux frères vont se réconcilier; ils doivent vider tous deux, en signe de paix, la coupe sacrée de leurs aïeux; mais, par les conseils de Créon, Étéocle a empoisonné cette coupe, et le même Créon a révélé à Polynice le secret du complot tramé contre lui. On comprend quelle terrible explication doit suivre; on devine quel redoublement de haine elle produira. Une autre scène, très-vive, est celle où Alfieri a osé mettre en action l'affreux dénoûment. Étéocle a été seul blessé à mort dans le combat. On le rapporte expirant, et Polynice le suit pénétré d'une noble douleur et lui demandant grâce. Le monstre feint de pardonner, il reçoit son frère dans ses bras et le poignarde. C'est là une conception forte, mais, je le crains bien, un horrible spectacle.

On y voit un exemple du tour original qu'Alfieri savait donner aux sujets de l'antique tragédie, presque tous renouvelés par lui. Cette espèce de nouveauté, que ses inventions avaient rendue aux scènes de la Thébaïde, a tenté un poëte français. Legouvé[1] a transporté sur notre théâtre, avec quelques traits d'Euripide habilement renouvelés, le dénoûment de la pièce italienne. Mais c'est à Ducis, au plus éloquent des successeurs tragiques de Voltaire, à l'auteur d'Œdipe chez Admète et d'Abufar, dont les accents énergiques et tendres animaient alors si puissamment la scène française[2], qu'il faut rapporter les plus

1. *Étéocle*, 1799.
2. Voyez sur Ducis, t. I, p. 337, 357, 361, 375; II, 208 sqq.; III, 230 sqq.

heureuses inspirations de l'auteur d'Étéocle. Il se souvenait de Saléma, exprimant à Pharon son affection plus que fraternelle[1], quand il faisait dire par Antigone à Polynice :

Hélas ! combien de fois la nuit vint me surprendre
Aux bords où ton adieu trop tôt se fit entendre !
J'aimais à contempler, dans un avide effroi,
Le ruisseau que tu mis entre ta sœur et toi,
La hauteur d'où ma vue à te suivre réduite
Dans un long horizon accompagna ta fuite ;
L'arbre qui me soutint quand je ne te vis plus[2].

Un autre souvenir, celui de vers admirables que nous avons cités précédemment[3], le soutenait, l'animait dans la belle scène[4] où il a introduit Œdipe, qui maudit ses enfants et les dévoue au fratricide.

. . . . . .

ŒDIPE.

Quoi ! l'un contre l'autre ?...

ÉTÉOCLE.

Oui.

ŒDIPE.

Je suis enfin vengé !

ÉTÉOCLE.

Oui, nous versons le sang dont nos mains sont avides.

ŒDIPE.

Euménides !...

POLYNICE.

Grands dieux !

ŒDIPE.

Fatales Euménides,
A qui de Labdacus tout le sang est soumis,
Voilà, voilà l'instant que vous m'avez promis

1. *Abufar*, acte III, sc. 2.
2. Acte II, sc. 2.
3. T. II, p. 239 sqq.
4. Acte IV, sc. 6.

ÉTÉOCLE.

Vous appelez toujours ces sœurs impitoyables !

ŒDIPE.

Je les appelle ici contre des fils coupables ;
Je transporte sur vous qui m'avez outragé,
Les malédictions dont Laïus m'a chargé.
Combattez tous les deux, marqués de ma colère.

POLYNICE.

Œdipe n'a donc plus la tendresse d'un père ?

ŒDIPE.

Vous qui la réclamez, avez-vous été fils ?

POLYNICE.

Que mes pleurs....

ŒDIPE.

Eh ! les miens vous ont-ils attendris ?

ÉTÉOCLE.

Jouissez donc ! Sur nous nos sanglantes épées....

ŒDIPE.

Dans le Styx à ma voix les dieux les ont trempées !

ÉTÉOCLE, à Polynice.

Tu le vois !

ŒDIPE.

Vous croyiez que des enfants ingrats
Sur l'auteur de leurs jours peuvent lever leurs bras ;
Les dieux, pour vous punir, ont armé votre rage ;
Les dieux au front d'un père ont marqué leur image.
C'est leur pouvoir qu'en moi vous avez offensé,
Et votre châtiment a déjà commencé.
Jupiter, jusqu'à toi ma voix est arrivée ;
Jupiter, prends ta foudre aux méchants réservée.

ÉTÉOCLE, à Polynice.

Viens donc.

POLYNICE.

Où suis-je ?

ŒDIPE.

Et vous, vous, Até, Némésis,
Dieux de sang, dieux de mort, dieux dignes de mes fils,

Toi, Mars, qui dans leur sein as versé ta colère,
Toi, plus terrible encore, ô Laïus, ô mon père,
Vengez sur leurs auteurs les maux que j'ai soufferts;
Saisissez ces ingrats que je voue aux enfers,
Voilà, cruels, quels dieux au combat vous attendent:
Tisiphone, Mégère, Alecto vous demandent.
Allez, sous leurs regards, brisant tous vos liens,
Achever un forfait aussi noir que les miens[1].

Tel est l'inventaire, complet, je crois, des pièces composées depuis Euripide sur un sujet où l'on n'a pu le vaincre, ni même l'égaler. D'autres ouvrages, où le sujet se retrouve sous d'autres noms, avec d'autres mœurs, d'autres couleurs, lui seraient opposés avec moins de désavantage. Les auteurs d'Adélaïde du Guesclin, de la Fiancée de Messine, qui, tous deux, ont peint le fratricide, ont su, comme Euripide, mêler à l'horreur tragique, pour en tempérer l'excès, le charme du pathétique, et déguiser ainsi de quelque miel la coupe amère de leur Melpomène.

1. Voyez d'autres extraits de cette pièce à la suite de la *Thébaïde* de Sénèque, dans l'édition rappelée plus haut, de M. J. Pierrot, t. I, p. 491 sqq., et dans les notes dont M. L. Halévy a fait suivre son élégante traduction des *Phéniciennes* d'Euripide, *la Grèce tragique*, p. 311 sqq.

CHAPITRE DIXIÈME.

Les Troyennes. — Hécube.

En analysant *les Phéniciennes*, si riches de personnages et d'accidents tragiques, si pleines de pathétique et de spectacle, je me suis attaché particulièrement à montrer que l'incohérence de cette pièce n'est qu'apparente; que ces intérêts divers, dont elle est mêlée, se confondent dans un intérêt plus général, dans un intérêt collectif, si je l'ose dire, d'où résulte l'unité de la composition.

Cette unité n'est pas celle qu'a si bien expliquée Aristote: je dois même avouer que sa Poétique, où, comme dans un exact procès-verbal, il a curieusement enregistré toutes les inventions de l'art, ne fait nulle mention de ce genre nouveau, auquel l'épuisement des combinaisons dramatiques avait conduit Euripide, et dont son théâtre offre d'irrécusables monuments.

Aristote parle, il est vrai, de tragédies *épisodiques*, de tragédies à *épisodes*[1]; mais c'est là une expression de blâme plutôt qu'un terme de classification. Elle désigne des ouvrages qui ont bien un seul héros, mais non pas un seul sujet; qui, dans les dimensions restreintes du drame, renferment la multiplicité d'événements permise aux libres développements de l'épopée; des ouvrages dont les parties mal jointes ne se lient entre elles ni nécessairement ni selon la vraisemblance; dont une conception négligente ou faible, une facilité trop complaisante pour les caprices des comédiens, a exagéré les proportions naturelles, rompu

1. Ἐπεισοδιώδεις.

la continuité, détruit l'ordre et l'ensemble[1]. Nulle part Aristote ne reconnaît, ne définit cette espèce particulière de composition où plusieurs actions, qui chacune pourraient suffire à une pièce, en forment une autre par leur rapprochement; où un même point de vue rassemble des perspectives au premier abord distinctes et divergentes, une même impression des émotions qui semblaient éparses et isolées.

Ce n'est pas dans les productions de l'art qu'est l'unité, mais dans nos sens, dans notre âme, en qui elles en éveillent le sentiment. Ces symphonies de Beethoven, par exemple, qui nous envoient tumultueusement des harmonies si diverses, si disparates, notre sensibilité émue les ordonne : ce vaste tableau où, dans d'innombrables scènes, Michel-Ange a étalé le spectacle du jugement dernier, notre pensée en comprend l'étendue, l'immensité. L'unité ! ce n'est pas une certaine disposition matérielle et extérieure, c'est l'idée première de l'artiste; c'est le sens général de son œuvre; elle peut manquer à la régularité la plus symétrique, elle peut se produire du milieu même de la confusion; comme on ne la fait pas par le calcul, on ne la retrouve pas non plus par l'analyse, et le froid jugement du critique en est un juge moins infaillible que l'émotion irréfléchie du spectateur.

Veut-on savoir si ces tragédies, qu'avec la Poétique d'Aristote, mais dans un sens plus favorable, j'appellerai, pour abréger, *épisodiques*, sont ou non conformes à la règle de l'unité, qui est la loi même de notre esprit? Il ne faut pas compter minutieusement les événements, les personnages, résumer la fable par une question qui attend une réponse précise. Cette espèce d'enquête et d'interrogatoire, que le traducteur d'Euripide, Prévost[2], semble emprunter aux formes de la procédure judiciaire, transforme le drame en accusé, et risque fort de le faire mentir, au gré de la passion de son juge, ou dans l'intérêt de son innocence. Il

1. *Poét.*, VIII, IX, XVIII.
2. Voyez t. III, p. 6 sqq.

est plus simple et plus sûr de s'interroger soi-même sur ce qu'on a senti; car on ne court pas risque de se méprendre, de se tromper sur ses impressions, et il n'est pas de sophisme qui puisse, en dépit de la conscience et contre la vérité, les faire passer pour simples ou leur retirer ce caractère.

Lorsque Eschyle liait ensemble, par l'analogie des sujets et la continuité de la représentation, plusieurs drames distincts, une intention commune, un même dessin, une même couleur, en faisaient un drame unique; lorsque Euripide de plusieurs fables entreprend d'en composer une seule, et réussit à nous la faire paraître telle, n'est-ce pas absolument la même chose, et trouve-t-on quelque différence essentielle entre les trilogies du théâtre primitif et les pièces *épisodiques* du théâtre à son déclin[1]?

Cette identité, qui suffit à la justification d'Euripide, n'a jamais, que je sache, été remarquée. Elle n'en est pas moins incontestable, et si l'étude et la comparaison des monuments de la scène grecque ne la révélaient assez clairement, Aristote pourrait mettre sur la voie pour la trouver. Ces pièces, qu'il appelle *épisodiques*, il leur donne aussi le nom de *simples;* bien plus, ce n'est, selon lui, qu'une variété, qu'une espèce du genre *simple*[2]. Or, qu'est-ce que le genre *simple*, selon Aristote? Nous l'avons dit souvent, c'est un drame sans action, c'est le drame d'Eschyle. Effacé longtemps par l'heureuse invention de Sophocle, par la tragédie à péripéties, à intrigue, la tragédie *implexe*, il reparaît lorsque celle-ci commence à s'user, comme une ressource dernière de l'art en péril. Ainsi que dans l'origine, pour suppléer aux développements de l'action, on redouble l'effet de ces tableaux, en les accumulant. Seulement, ce qui se faisait par un cercle de pièces, on l'accomplit dans l'enceinte d'une seule.

Je demande grâce pour des détails un peu techniques, mais qui ont cependant leur intérêt. Ils montrent l'inquiète mobilité, la flexibilité heureuse du génie grec, qui

1. Voyez t. I, p. 31, 62. — 2. *Poét.*, IX.

ne pouvait s'emprisonner longtemps dans les mêmes formes, et qui, forcé de revenir à celles qu'il avait quittées, ne les reprenait pas sans leur rendre quelque nouveauté et comme un air de jeunesse.

Eschyle, rajeuni, semble, en effet, se remontrer sous les traits d'Euripide. On retrouve la tragédie *simple*, non plus avec son immobile grandeur, sa sombre majesté, mais une allure plus vive et des traits plus touchants. Au lieu de cette gradation de terreur qui variait seule la contemplation d'un objet effrayant, ce sont les aspects divers de l'infortune, les traits redoublés du pathétique. En même temps, à cet art si naïf, qui s'ignorait soi-même et que guidait un instinct mystérieux et sublime, a succédé une habileté formée par la réflexion et la pratique. Les critiques ont souvent relevé, et certainement avec justice, la négligence qu'apporte Euripide à la composition de ses pièces; mais peut-être n'ont-ils pas assez loué l'artifice qui, presque toujours, la déguise. Dans ces ouvrages, surtout, formés de l'assemblage quelque peu arbitraire de parties indépendantes les unes des autres, il faut voir comme il sait par d'ingénieuses préparations, par des rapprochements adroits, donner à une succession d'incidents fortuits l'apparence d'un enchaînement nécessaire; comme tous ces fils dont il lui a plu de composer sa trame s'y mêlent, s'y entrelacent sans confusion, se rejoignant, se divisant tour à tour, et se perdant enfin dans le nœud artistement formé qui les rassemble.

Nous avons pu remarquer dans *les Phéniciennes* quelques-uns de ces mérites; mais ils nous frapperont davantage dans deux tragédies, où le même genre est traité avec plus de franchise, et qu'un système pareil de composition, aussi bien que la liaison intime des sujets, ne nous permet pas de séparer, quelque espace de temps que l'époque de leur représentation ait pu d'ailleurs mettre entre elles[1]. Je veux parler des *Troyennes* et de l'*Hécube*.

1. Un passage d'Élien (*Var. hist.* II, 8), dont j'ai parlé ailleurs (t. I, p. 30 sq.), rapproché d'autres passages du scoliaste d'Aristophane (*Av.*,

Si l'on peut dire que ces deux tragédies ne sont que des tableaux, des tableaux semblables à ces immenses et complexes représentations du Pœcile d'Athènes et de la Lesché de Delphes, où, d'après les poëtes cycliques, le pinceau de Polygnote avait exprimé les mêmes sujets[1], et dont notre poëte avait pu s'inspirer, on peut ajouter, en suivant cette image, qui est une définition exacte, qu'elles ont l'une et l'autre pour fond la prise de Troie. Euripide y rappelle sans cesse, avec une inépuisable fécondité d'imagination, l'idée de cette grande et terrible catastrophe; il y retourne, en mille façons, le contraste de tant de gloire, de prospérité et de tant de misère; l'horreur de cette nuit de fête, terminée dans le sang et dans la flamme; ces ruines, ces cendres, cette fumée, qui seules marquent la place où fut Troie.

C'est au chœur, à une troupe de jeunes Troyennes, que le poëte confie surtout le soin de chanter l'hymne funèbre de la patrie. De là des odes animées d'un mouvement tout dramatique. Ces femmes se représentent avec terreur toutes les scènes qui ont frappé leurs regards, la ville en feu, pleine de tumulte et de carnage, les temples profanés, les maisons ravagées, leurs pères, leurs frères, leurs

843, 1111; *Vesp.*, 1317), autorise à placer la représentation des *Troyennes* en 416 ou 415, dans la première ou la deuxième année de la XCI^e olympiade. Voyez Musgrave, *Chronol, scen.*; Bœckh, *Trag. gr. princ.*, c. XIV; Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 79; Th. Fix, Euripid. éd. F. Didot, 1843, *Chronolog. fabul*, p. VI; J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, 1844, t. II, p. 231, cf. 281. On ne sait point précisément la date de l'*Hécube*; mais, d'après certains indices, on a pu supposer, non sans vraisemblance, qu'elle a été représentée en 425, la quatrième année de la LXXXVIIIe olympiade. Aristophane, en effet, dans ses *Nuées*, données pour la première fois l'année suivante, la première de la LXXXIXe olympiade, y a fait, notamment v. 709, 1152 sqq. (cf. *Hecub.*, 159, 169 sqq.), plus d'une allusion; et d'autre part, Euripide, aux vers 458 sqq., semble avoir eu en vue le rétablissement des fêtes Déliaques (Thuc., III, 104; Plutarch, *vit. Nic.*, IV), dans la troisième année de la LXXXVIIIe olympiade. De là cette date intermédiaire d'après laquelle l'*Hécube* aurait précédé d'environ neuf ans *les Troyennes*. Voyez sur ces calculs en dernier lieu, Th. Fix, *ibid.*, p. IX; J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 504 sqq. Cf. H. Weil, *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, 1844, p. 32.

1. Pausan., *Att.* XV; *Phoc.*, XXV, XXVI, XXVII. Cf. Barthélemy, *Anach.*, XXII.

époux livrés au glaive, elles-mêmes entraînées avec leurs enfants par le soldat furieux. Parmi ces images de désolation se mêlent quelques traits d'une grâce touchante, convenable au personnage, et où se complaisait la poésie d'Euripide. Je veux en citer un exemple : aussi bien ai-je plus insisté jusqu'ici sur la portion dramatique des pièces grecques, que sur cette partie lyrique qui leur sert comme de cadre.

« Ainsi donc, ô ma patrie, ô Ilion, tu ne seras plus comptée parmi les villes imprenables ! Tant elles étaient épaisses ces nuées de Grecs qui t'ont enveloppée de toutes parts ; tant elles étaient nombreuses ces lances qui t'ont ravagée ! Tu t'es vu dépouiller de ta couronne de tours; la fumée t'a noircie et hideusement souillée. Jamais, hélas ! jamais je ne dois rentrer dans ton enceinte.

« Ce fut au milieu de la nuit que se consomma notre ruine; à l'heure qui suit le repas du soir et où un doux sommeil se répand sur les paupières. Quittant les chants joyeux, les plaisirs de la fête, mon époux s'était étendu sur sa couche, ses armes négligemment suspendues, sans songer à ces bataillons ennemis qui, des vaisseaux, marchaient en foule contre Troie.

« Et moi, rassemblant sous une bandelette, attachée avec grâce, ma chevelure flottante, les yeux fixés sur le métal brillant qui répétait mon image, j'allais aussi monter sur la couche pour m'y livrer au sommeil : quand, tout à coup, un grand bruit parcourt la ville ; ce sont des voix guerrières qui crient dans les rues : « Fils des Grecs, qu'attendez-vous ? qu'attendez-« vous, pour renverser la citadelle d'Ilion et retourner dans « votre patrie ? »

« J'abandonne mon lit, à demi vêtue, comme une jeune fille de Sparte ; j'embrasse l'autel de Diane, hélas ! bien vainement. Voilà qu'on m'entraîne sur la mer, après avoir vu périr mon époux, après avoir de loin contemplé une dernière fois ma ville natale, lorsque, s'élançant du rivage et reprenant sa route, le vaisseau m'eut séparée pour toujours de la terre d'Ilion. Malheureuse ! en cet instant, je me sentis défaillir de douleur.

« Je dévouai à la vengeance des dieux, avec le pasteur de l'Ida, avec le funeste Paris, cette sœur des Dioscures, cette Hélène, qui m'a perdue, qui m'a bannie, proscrite, par son hymen, que dis-je, un hymen ? non : c'est le fléau d'une furie. Puisse la mer ne la point ramener dans sa patrie ! Puisse-t-elle ne rentrer jamais sous le toit de ses pères[1] ! »

1. *Hec.*, 889-932.

J'ai choisi de préférence ce beau morceau parmi les chœurs des deux tragédies, parce qu'il en est comme l'abrégé, qu'il les résume tous. Rien n'y manque, en effet, pas même l'épigramme, pour laquelle, nous le savons, Euripide réserve volontiers une place. A-t-on remarqué, au milieu de ces peintures pathétiques, un trait malicieusement lancé contre les mœurs trop libres et le vêtement trop peu modeste des filles de Lacédémone[1] ? Ce trait caractéristique, qui se trouve ailleurs[2], n'est pas seulement un indice de la rivalité des deux républiques ; il témoigne encore, chez le poëte et son public, de cette légèreté athénienne qu'au théâtre, comme à la place publique, le sérieux n'arrêtait pas longtemps, et qui, selon l'expression célèbre d'Homère[3], mêlait quelquefois le rire avec les larmes.

Les chœurs que nous parcourons, nous fourniront, parmi beaucoup d'autres[4], un exemple très-frappant de ces distractions ordinaires à Euripide, que son sujet n'entraîne jamais assez loin d'Athènes et de sa rivale pour les perdre entièrement de vue, et ne leur point adresser, à l'une quelque marque flatteuse de souvenir, à l'autre quelque sarcasme, quelque malédiction. Ses Troyennes s'inquiètent du maître que leur donnera le sort, du pays où elles seront conduites ; elles parcourent en imagination, avec une érudition géographique peut-être assez peu vraisemblable, les diverses contrées de la Grèce, et toujours leur préfèrent l'Attique. « Oh ! disent-elles, si j'étais emmenée vers l'illustre terre de Thésée, et non aux bords de l'Eurotas, dans la demeure détestée d'Hélène, pour y voir, pour y servir Ménélas, le destructeur

1. *Ibid.* 915 sq.
2. *Andromach.*, 586 sqq. Plutarque, qui cite ce passage dans le *Parallèle de Lycurgue et de Numa*, c. VI, en rapproche quelques vers de Sophocle, rapportés par Valckenaer (*Diatrib.*, XXI) à sa tragédie d'*Hermione* (voyez plus haut, p. 283 sqq.) et par Brunck (Soph., *Fragm.*), par E. A. J. Ahrens (*Soph. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 260), à une de ses tragédies sur Hélène, à son *Hélène redemandée*.
3. *Iliad.* VI, 484.
4. *Troad.*, 14, 132, *Hec.*, 121, 462 sqq., etc.

de Troie[1] ! » Et ce n'est pas seulement d'Athènes qu'elles se souviennent, mais encore[2], on l'a quelquefois remarqué[3], des colonies athéniennes de l'Italie, de la Sicile, dont, au temps de la représentation des *Troyennes*[4], l'ambitieuse et imprudente Athènes se promettait la conquête.

L'esclavage auquel elles sont destinées est le texte le plus fréquent de leurs discours, et comme la matière générale des deux tragédies. Il est peint, non pas avec ces couleurs adoucies que lui prête, dans nos imitations modernes, une civilisation plus humaine, et qui le réduisent à une sorte d'exil dans une terre étrangère, mais avec toute son ignominie, toute sa misère, tel qu'on se figure qu'il dut être en effet au milieu de la rudesse des mœurs barbares. La poésie grecque ne fardait rien, et l'on ne s'étonnera pas qu'Euripide, même lorsque sa pensée et son style s'élèvent le plus, exprime avec une franchise familière, sans vains détours de figure ou de périphrase, les plus humbles détails de cette condition servile, de cette domesticité à laquelle vont être ravalées ses héroïnes. Homère, avant lui, les avait bien mêlés à l'entretien d'Hector et d'Andromaque[5]. La critique aurait mauvaise grâce à se montrer plus dédaigneuse. Ne craignons pas de compromettre la dignité de notre analyse, en disant que les captives troyennes se représentent déjà, chez un Grec, réduites à garder sa porte, à balayer sa maison, à préparer son repas, à soigner ses enfants, à filer ses habits, quelquefois même, et c'est le comble de l'outrage et du malheur, à satisfaire sa fantaisie brutale, à passer de ses bras dans les bras d'un de ses esclaves[6]. Mais combien la bassesse hardie à laquelle descend volon-

1. *Troad.*, 212 sqq. Cf. 222 sq.
2. V. 224 sqq.
3. Voyez Th. Fix, *ibid.*, p. VI ; E. A. J. Hartung, *ibid.*, p. 232 ; H. Weil, *ibid.*, p. 32; E. Moncourt, *De parte satirica et comica in tragœdiis Euripidis*, 1851, p. 65.
4. Voyez plus haut, p. 334, note I, et t. I, p. 30 sq.
5. *Iliad.* VI, 456.
6. *Troad.*, 198 sqq., 499 sqq.; *Hec.*, 357 sqq., etc. Cf. *Androm.*, 166 sq.

tairement Euripide, est heureusement relevée par ces images de bonheur domestique, de prospérité, de gloire, qu'un regret douloureux ramène à chaque instant dans la mémoire et dans les plaintes de ces femmes si malheureuses et quelques-unes si illustres. Car ce n'est pas seulement le vulgaire d'Ilion que le poëte nous montre en proie à de telles appréhensions; ce sont aussi les princesses du sang de ses rois, les filles de Priam et les épouses de ses fils.

Nous arrivons des derniers plans de ce tableau lugubre, à ces malheurs d'élite qui se dessinent plus près de nos regards et doivent principalement les attirer. C'est la prêtresse d'Apollon, la prophétesse Cassandre, que, malgré son saint caractère, un sort injurieux destine à la couche d'Agamemnon; c'est Andromaque, la veuve d'Hector, condamnée à suivre sous un titre pareil, le fils de son meurtrier, à se voir arracher, pour un affreux trépas, le fils qu'il lui a laissé[1]; c'est Polyxène, immolée en victime expiatoire sur le tombeau d'Achille; c'est Polydore, lâchement assassiné par l'hôte avare et perfide auquel l'a confié la sollicitude de ses parents[2].

Voilà les acteurs qui, dans les deux drames où les a groupés Euripide, doivent principalement représenter le désastre de Troie. Mais eux-mêmes entourent une figure plus touchante encore, en qui se rassemblent tant d'infortunes particulières, qui les ressent, qui les déplore toutes, et sert comme de lien commun, comme de centre à la composition.

Cet empire glorieux et florissant qui vient de s'anéantir, Hécube en était reine; tous ces princes, ces héros massacrés, c'étaient son époux et ses fils; ces vierges et ces veuves qu'immole, que souille la victoire, ce sont ses filles; et les dernières et chères espérances de son amour, les tendres rejetons de Priam et d'Hector, en qui pouvait refleurir un jour la fortune de Troie, on les étouffe impi-

1. *Les Troyennes.*
2. *Hécube.*

toyablement à ses yeux; elle-même, parvenue au terme de la vieillesse, ployant sous le faix des ans et des douleurs, on l'entraîne en esclavage, elle sera la servante d'Ulysse! Sa plainte se lasserait plus tôt que le sort dont les coups redoublés l'accablent. Les plus malheureux s'oublient pour la pleurer, et ses oppresseurs, avec étonnement et pitié, quelquefois même avec ce doute pénible de la Providence divine, qui troublait, nous l'avons vu[1], les derniers moments d'Antigone, contemplent en elle le *modèle accompli du malheur*. « Ah! lui dit quelque part Agamemnon, fut-il jamais femme plus infortunée? — Jamais, reprend-elle, sinon l'infortune elle-même[2]. »

Cette Hécube, par le rôle qu'elle joue dans les deux tragédies d'Euripide, remplies du continuel spectacle de ses disgrâces, de ses inépuisables lamentations, me paraît avoir quelque analogie avec ce personnage de Marguerite, ramené si souvent par Shakspeare au milieu des scènes multipliées de son Richard III, et dont les imprécations, organes de la justice divine, ne cessent d'appeler sur ses persécuteurs, comme autant de rétributions vengeresses, chacun des crimes du tyran. Hécube se montre aussi infatigable à souffrir et à pleurer que Marguerite à maudire; l'une personnifie par sa douleur sans fin les calamités sans nombre de Troie, ainsi que l'autre, par la constance de ses ressentiments, l'enchaînement confus des crimes d'York et de Lancastre; elles sont toutes deux l'âme, la pensée, l'unité du drame.

Euripide ne paraît pas s'être dissimulé que cette unité-là risquait fort de ressembler à de l'uniformité, et, en effet, il n'a pu lui en sauver toujours la fâcheuse apparence, quoiqu'il ait pris soin d'interrompre tant de malheurs sans remède, tant de plaintes sans combat, qui, comme on l'a dit fort bien[3], fatiguent à la longue et épuisent la pitié, par l'expression plus vive du sentiment de

1. T. II, p. 269.
2. *Hec.*, 769 sqq., cf. 484 sqq., 648 sqq.
3. W. Schlegel.

la vengeance, par le spectacle plus animé des efforts tentés pour l'assouvir. Cela explique ce qui a quelquefois embarrassé les critiques, comment se sont introduites dans une fable à laquelle elles semblaient étrangères, les scènes où Hécube poursuit auprès de Ménélas la punition d'Hélène[1], auprès d'Agamemnon celle de Polymestor[2]; scènes qui varient sans doute l'impression quelque peu monotone du drame, mais qui troublent aussi, on en doit convenir, par le mélange de passions haineuses, pour lesquelles on ne se sent guère de sympathie, l'intérêt touchant qu'il excite.

Par une intention du même genre, le poëte a ménagé au malheur de Troie et à l'attendrissement du spectateur une sorte de compensation dans le tableau souvent répété des maux qui affligent la Grèce elle-même. Les captives troyennes s'écrient avec quelque joie :

« Là aussi, près des belles eaux de l'Eurotas, gémit et pleure, dans sa maison déserte, la jeune Lacédémonienne; là, une mère, dont les enfants sont morts, frappe sa tête blanchie, et déchire ses joues de ses ongles ensanglantés[3]. »

Elles vont quelquefois jusqu'à préférer le sort des Troyens à celui de leurs vainqueurs :

« .... Pour la seule Hélène, les Grecs ont perdu des milliers de soldats. Leur général, ce guerrier si sage, pour un objet odieux, a immolé ce qu'il avait de plus cher; ses joies domestiques, ses enfants, il les a livrés à son frère, pour une femme volontairement ravie. Descendus aux rives du Scamandre, ils y sont morts, et ils ne défendaient pas la frontière de leur pays, les murs de leur cité! Ceux que Mars a fait périr n'ont point revu, avant d'expirer, leurs enfants[4], n'ont point été ensevelis des mains de leur femme; ils sont couchés dans une terre étrangère, tandis que chez eux, disgrâce pareille! meurent abandonnés, des veuves, des vieillards sans postérité, qui les ont inutilement nourris; et sur leur tombeau, nul ja-

1. *Les Troyennes.*
2. *Hécube.*
3. *Hec.*, 642 sqq.
4. Je traduis παῖδας selon la correction de Musgrave, adoptée par Boissonade, et la leçon du manuscrit de Florence.

mais ne viendra répandre en offrande le sang des victimes.... Les Troyens, au contraire, et c'est la plus belle des gloires, sont morts pour la patrie. Ceux que la lance a frappés, rapportés dans leurs maisons par des mains amies, déposés par elles dans leur terre natale, ont reçu les honneurs funèbres de qui ils les devaient attendre. Pour ceux qui ne sont point morts dans le combat, ils ont passé leurs jours auprès de leurs épouses et de leurs enfants, bonheur refusé aux Grecs [1]. »

Il y a, si je ne m'abuse, quelque chose de bien vrai et de bien éloquent dans cette prétention au bonheur, dans ce cri de triomphe qui s'échappe du sein même de la ruine et de la défaite. Nous nous sentons un instant soulagés par cette joie étrange, avec ceux dont elle éclaircit la douleur.

Ce n'est pas tout : les malheurs qui doivent suivre, et la dispersion de la flotte, et le long et pénible retour des principaux chefs, et l'accueil ennemi de leurs proches, tout cela est annoncé dans les deux pièces, comme nous le verrons bientôt, par la prophétesse Cassandre[2], par l'aveugle Polymestor[3], à qui, selon une superstition antique, est accordée la vue de l'avenir, enfin par les divinités elles-mêmes qui ouvrent la tragédie des *Troyennes*. Ainsi le nouvel aspect que nous découvre le poëte nous montre les vainqueurs courbés comme les vaincus sous la main du destin, ce dieu suprême de la religion des Grecs, le premier acteur, et comme l'ordonnateur de leur tragédie.

Je viens d'analyser les éléments généraux qui sont entrés dans la composition des *Troyennes* et d'*Hécube*, j'ai recherché dans quelles proportions ils s'y mêlent, dans quel ordre ils s'y disposent, et de ce que j'ai dit, doit, je pense, résulter la conviction, que ces ouvrages ne sont pas, comme on l'a légèrement avancé, construits au hasard, mais que, s'ils paraissent d'abord peu conformes aux règles et aux usages ordinaires de la scène, ils ont, pour qui les regarde du vrai point de vue, leur ordonnance,

1. *Troad.*, 376-401.
2. *Les Troyennes.*
3. *Hécube.*

leur plan. Il me reste, en les parcourant plus en détail, et en y relevant au passage ces beautés de sentiment, de pensée et de style, dont abonde Euripide, à montrer avec quel art s'ajustent les pièces de son œuvre, à délier, pour ainsi dire, ces nœuds d'un travail délicat, qu'une critique expéditive et tant soit peu brutale s'est trop souvent contentée de trancher.

Je commence par la tragédie des *Troyennes*, dont les remarques, qui ont précédé, abrégeront fort l'analyse[1].

Le début a de la grandeur. On y voit Neptune, abandonnant les ruines de cette ville qu'il a bâtie et protégée, et où il ne lui reste plus d'autels[2]. On y voit Minerve qui

1. M. Saint-Marc Girardin l'a analysée lui-même et en a traduit et commenté plusieurs passages dans un intéressant chapitre de son *Cours de Littérature dramatique*, le XIVe, intitulé : *De l'Amour maternel. — Andromaque dans Homère, dans Euripide et dans Racine.*

2. V. 25 sqq. On peut rapprocher de ce passage les vers des *Sept Chefs* d'Eschyle, 202 sqq., 289 sqq., au sujet desquels le scoliaste cite une tragédie de Sophocle, où les dieux étaient représentés emportant d'Ilion leurs statues, et qui tirait de cette circonstance son titre : Ξοανηφόροι. Cet abandon des villes prises par leurs divinités protectrices, ainsi exprimé unanimement par les trois grands tragiques d'Athènes, Eschyle, Sophocle, Euripide, était un trait emprunté, non pas seulement à la tradition poétique, mais à la croyance religieuse. Les auditeurs d'Eschyle, les pères de ceux de Sophocle et d'Euripide, n'avaient, Hérodote le raconte (VIII, 41. Cf. Plutarch., *Vit. Themist.*, x), quitté leur ville, menacée par les Perses, que lorsqu'un prodige, auquel semble croire l'historien, la disparition du serpent qui gardait le temple de Minerve dans la citadelle, leur avait fait penser que la déesse elle-même était partie. Au temps d'Alexandre, les Tyriens, assiégés par ce prince, chargèrent de liens, disent Diodore de Sicile (XVII, 41) et Quinte-Curce (IV, 3), les statues de leurs dieux, dont ils redoutaient la retraite. Le grave Tacite a rapporté (*Hist.*, V, 13) qu'au siége de Jérusalem par Titus, les portes du sanctuaire s'étant ouvertes d'elles-mêmes, une voix plus forte que la voix humaine annonça que les dieux en sortaient, et qu'en même temps fut entendu un grand mouvement de départ. Les Romains n'étaient pas, il s'en faut bien, étrangers à cette superstition : on les voit, chez Tite Live (V, 15, 21), sommer respectueusement les dieux des villes qu'ils assiégent de s'en retirer, d'accepter chez eux un nouveau domicile, et cela par des prières consacrées, dont, d'après de vieux auteurs, Verrius Flaccus, Sammonicus Serenus, Furius, etc., Pline l'Ancien (*Nat. hist.* XXVIII, 4) atteste l'existence, et Macrobe (*Saturn.* III, 9) rapporte le texte. Selon ce dernier, pour éviter qu'on fît usage contre eux de semblables évocations, ils tenaient secrets et le nom latin de leur ville et celui du dieu sous la garde duquel elle était placée. Virgile donc, c'est encore

vient animer contre les Grecs, profanateurs de son temple, le courroux du dieu des mers. Mais les scènes que remplit la majesté de ces deux divinités ont le défaut de n'être qu'un prologue, c'est-à-dire, comme cela est usité chez Euripide, et comme je l'ai tant de fois expliqué, une simple préface directement adressée aux spectateurs. Elle leur apprend que Troie n'est plus ; que ses guerriers ont péri ; que ses femmes ont été distribuées à l'armée grecque ; que dans une tente, qu'on voit sur le théâtre, les vainqueurs tiennent renfermées quelques captives sur lesquelles le sort n'a pas encore prononcé et qui sont réservées aux principaux chefs ; que parmi elles se trouve Hélène, soumise comme les Troyennes à ce partage ; Hécube, qui, accablée de maux, ignore encore que l'on vient d'immoler Polyxène sur le tombeau d'Achille, que l'on doit livrer Cassandre à Agamemnon.

Lorsque le poëte a ainsi annoncé quelques-uns des événements qu'il doit réunir dans le développement complexe de son drame, il entre véritablement en matière, et le spectacle commence.

La tente s'ouvre ; Hécube paraît, misérablement étendue sur le seuil, au milieu des Troyennes qui s'empressent autour d'elle, la relèvent, l'exhortent, la consolent. La malheureuse reine, livrée, comme elle le fait entendre, aux convulsions du désespoir, repasse avec ses compagnes la longue histoire de leurs disgrâces communes, et déplore celles qui les attendent encore. Le moment où est placée cette scène, celui du départ des Grecs et du

Macrobe (*ibid.* Cf. V, 22) qui le remarque avec Servius, lorsqu'il fait dire à Énée, haranguant les derniers défenseurs de Troie, et leur conseillant un beau désespoir (*Æn.* II, 251) :

> Excessere omnes, adytis arisque relictis,
> Di, quibus imperium hoc steterat....

« Ils se sont tous retirés ; ils ont déserté leurs sanctuaires, leurs autels, les dieux par qui subsistait cet empire ; »

le docte Virgile met en œuvre le droit religieux de sa patrie, en même temps qu'il se souvient (et bien des imitations de détail attestent ce souvenir) de la scène par laquelle s'ouvrent *les Troyennes*.

partage des captives, en augmente l'effet pathétique, et fait éclater avec plus de force, dans le mouvement tumultueux d'un dialogue coupé, et de strophes rapides, le regret de la patrie, l'horreur de l'esclavage, la crainte de ces maîtres encore inconnus que le sort va nommer.

Talthybius se présente : c'est le héraut de l'armée grecque, l'interprète de ses volontés ; il vient les déclarer, et Hécube qui l'interroge apprend d'abord de lui la condition ignominieuse réservée à Cassandre, à la prêtresse d'Apollon. Elle s'informe ensuite de sa fille chérie, de Polyxène, qui lui a été ravie. Le héraut, à qui Euripide a prêté, avec la dureté officielle de son ministère, quelque sentiment de compassion, évite de s'expliquer. Les questions pressantes d'Hécube n'en obtiennent que ces réponses équivoques : « Ta fille ! elle a été consacrée au service du tombeau d'Achille.... Elle est heureuse, honorée.... Elle n'a plus de malheurs à redouter[1].... » Hécube ne comprend pas le sens sinistre de ces paroles : elle poursuit et on lui annonce qu'Andromaque doit suivre Néoptolème, et elle-même, Ulysse. Ce dernier coup l'accable ; Ulysse est de tous les mortels celui qu'elle méprise et déteste le plus.

Ici les Troyennes, qui, jusqu'à ce moment, par une déférence naturelle, ont laissé parler leur reine, veulent à leur tour connaître ce qui a été décidé d'elles. Mais Talthybius, sans daigner les satisfaire, se dispose à emmener Cassandre, et ordonne qu'on la fasse sortir de la tente.

La prêtresse accourt en désordre, les mains armées de flambeaux, et célébrant avec des transports, que sa mère et le chœur s'efforcent en vain de calmer, l'hyménée qui l'unit à Agamemnon, hyménée funeste, qui réjouira les mânes de Troie en causant la perte de son vainqueur. Comme Talthybius, indigné de ces menaces outrageantes inspirées par l'esprit prophétique, s'étonne naïvement de la passion qui fait rechercher au chef des Grecs l'amour d'une Ménade insensée, dont lui, pauvre et obscur, ne

1. V. 269 sqq.

voudrait pas; comme il lui ordonne de venir trouver Agamemnon, et qu'il prescrit à Hécube d'attendre les ordres d'Ulysse, Cassandre, frappée à ces paroles d'une nouvelle vision, annonce et la mort prochaine de sa mère et les longues infortunes du roi d'Ithaque; puis, revenant à son propre destin, termine par d'éloquents adieux à son art fatidique, par de touchantes apostrophes à sa mère qu'elle va quitter, à son père, à ses frères qu'elle va rejoindre, après les avoir vengés. Cette scène, pleine de mouvement et d'éclat, mériterait plus d'éloges, si elle ne rappelait trop visiblement et le dessein et les idées, et jusqu'aux expressions de l'admirable scène où Eschyle, avant Euripide, avait exprimé dans Cassandre, avec l'inspiration divine, les plus tendres, les plus nobles affections de la nature humaine[1].

1. Voyez t. I, p. 322 sqq. Cassandre avait un rôle dans des tragédies du même Euripide et de Sophocle, qui, de son nom, étaient appelées *Alexandra*, ou, plus probablement, du nom de son frère Paris, *Alexandre*. Les mêmes titres se retrouvent, donnant lieu à la même incertitude dans le catalogue des tragédies d'Ennius, et ils désignent, on doit le croire, une imitation de l'*Alexandra* ou de l'*Alexandre* soit d'Euripide, soit de Sophocle.

La fable XCI^e d'Hygin, *Alexander Paris*, contient peut-être l'argument de la tragédie d'Ennius et de son modèle grec. Le mythologue y raconte qu'Hécube enceinte, ayant rêvé qu'elle accouchait d'un flambeau, Priam, sur l'avis des devins, exposa l'enfant auquel elle donna le jour. Des bergers de l'Ida l'élevèrent, et plus tard une circonstance fortuite, l'enlèvement par les fils de Priam, pour servir de prix à des jeux, d'un taureau qui lui était cher, l'amena à Troie. Il y prit part aux jeux, où il triompha de tous les concurrents, et entre autres de ses frères, qui voulurent s'en venger en le tuant; mais la prophétesse Cassandre fit reconnaître en lui le fils de Priam.

Cette reconnaissance, on n'en peut guère douter, était le sujet de l'*Alexander* de Sophocle, dont il ne reste rien. C'était aussi très-certainement le sujet de la pièce d'Euripide, sur laquelle jettent un peu plus de jour les fragments assez nombreux qui en restent. Un, que cite Plutarque (*Præcept. politic.*, XXVIII), sans nom de pièce ni d'auteur, y a été placé par conjecture, et faisait visiblement partie d'un rôle de Cassandre :

« Le Dieu m'a condamnée à prononcer de vains oracles. Une fois tombé dans le malheur, on croit à ma science ; mais avant, on me juge insensée. »

C'est à un rôle de Cassandre, à une scène sans doute où, en présence de l'auteur futur de tous les maux de Troie, elle dévoilait les

Un char paraît, chargé de dépouilles; il conduit aux vaisseaux du fils d'Achille la veuve d'Hector et son jeune

terribles secrets de l'avenir, qu'appartenaient les plus intelligibles des fragments d'Ennius. Je les transcrirai ici, d'après les auteurs qui les citent (Cic., *de Divinat.*, I, 31, 50; II, 55; *Orat.*, XLVI; *Epist. ad Att.*, VIII, 11; Macrob., *Saturn.* VI, 2), me permettant seulement de les ranger selon l'ordre naturel des idées :

« Pourquoi, disait vraisemblablement Hécube, cette fureur qui brille tout à coup dans ses yeux enflammés ? Qu'est devenue cette jeune fille, naguère si retenue, d'une modestie si virginale ? »

Sed quid oculis rabere visa est derepente ardentibus?
Ubi illa paulo ante sapiens, virginali modestia?

« O la meilleure des mères, la meilleure des femmes, répondait Cassandre, je me sens emporter par des transports prophétiques; Apollon m'égare, et, malgré moi, me force de prononcer ses oracles. Jeunes filles, mes compagnes, je rougis pour mon père de ce que je fais : ma mère, j'ai pitié de toi et de moi-même. Hélas ! tu n'as donné à Priam que des enfants dignes de lui, excepté moi, malheureuse ! moi, le fardeau de ma famille, tandis qu'ils en sont l'appui. »

Mater optuma, tum multo mulier melior mulierum,
Missa sum superstitiosis hariolationibus;
Namque me Apollo fatis fandis dementem invitam ciet.
Virgines vero æquales, patris mei, meum factum pudet,
Optumi viri; mea mater, tui me miseret, mei piget.
Optumam progeniem Priamo peperisti extra me: hoc dolet,
Me obesse, illos prodesse; me obstare, illos prosequi.

Cicéron, qui cite ces vers, moins frappé que nous de la rudesse du style, en vante le caractère touchant et pathétique : « O poema tenerum, « et moratum atque molle; » puis il passe à d'autres, où il admire de plus en plus l'expression de la fureur divine, où il lui semble que ce n'est plus Cassandre que l'on entend, mais un dieu revêtu d'une forme humaine.

« Le voilà ! le voilà ! Il brille enfin ce flambeau funeste, tout enflammé, tout sanglant; longtemps il fut caché : accourez, ô mes concitoyens, éteignez-le. »

Adest, adest fax obvoluta sanguine atque incendio :
Multos annos latuit : cives, ferte opem et restinguite.

« Voyez-vous ce jugement célèbre où un mortel prononce entre trois déesses ? Voilà pourquoi une femme de Sparte, une furie nous arrivera »

Eheu videte! judicavit inclutum judicium
Inter deas tres aliquis : quo judicio Lacedæmonia
Mulier, furiarum una adveniet.

« Et déjà se construit et s'élance sur la mer une flotte rapide ; elle

enfant, qui, dit le grec avec une naïveté charmante et une hardiesse d'expression qu'on ne peut rendre, suit le sein

nous apporte avec elle un essaim de malheurs. La voilà arrivée, et une armée cruelle couvre de ses vaisseaux ailés tout le rivage. »

Jamque mari magno classis cita
Texitur; exitium examen rapit;
Advenit et fera vellvolantibus
Navibu' complevit manu' littora.

Des passages, dans lesquels Macrobe aperçoit le modèle de quelques vers fameux de l'*Énéide* (II, 20, 237 sq., 281 sqq.; VI, 515 sq. Cf. Propert., *Eleg.* III, XIII, 61 sqq.), complètent à peu près cette revue prophétique.

« O lumière de Troie ! ô Hector ! ô mon frère ! pourquoi ce corps misérablement déchiré ? qui a pu te traiter ainsi, à notre vue ? »

O lux Trojæ, germane Hector,
Quid ita cum tuo lacerato corpore miser?
Aut qui te sic respectantibus tractavere nobis?

« D'un bond immense il a franchi nos murs, ce coursier gros d'hommes armés, dont l'enfantement doit perdre Pergame. »

Nam maximo saltu superavit
Gravidus armatis equus,
Qui suo partu ardua perdat
Pergama.

Deux poëtes, séparés par un immense intervalle de temps, Lycophron et Schiller, ont tous deux fait prophétiser Cassandre dans une situation analogue : chez l'un, elle voit d'une tour, où la tient enfermée Priam, le départ du vaisseau qui porte dans la Grèce le ravisseur d'Hélène; chez l'autre, au moment où l'on célèbre les noces de Polyxène avec Achille, elle erre dans le bois d'Apollon, en proie aux pressentiments sinistres que lui envoie le dieu. L'*Alexandra* de Lycophron, sous forme à la fois tragique et lyrique, n'est qu'une œuvre d'érudition, dont Boissonade (*Biogr. univ.*, art. *Lycophron*) a parfaitement caractérisé le pédantisme, la bizarrerie et l'obscurité. La *Cassandre* de Schiller est une ode à l'élévation morale de laquelle Mme de Staël (*de l'Allemagne*, IIe partie, ch. XIII) rend un digne hommage.

Sur les trois *Alexandre* de Sophocle, d'Euripide, d'Ennius, voyez les restitutions ingénieuses et généralement vraisemblables qu'en ont données, en dernier lieu, après Brunck, après Welcker et autres, E. A. J. Ahrens, *ibid.*, 1842, p. 250 sqq.; J. A. Hartung, *ibid.*, 1844, t. II, p. 233 sqq.; F. G. Wagner, *Euripid. fragm.*, éd. F. Didot, 1846, p. 630 sqq.; O. Ribbeck, *Trag. lat. reliq.* 1852, p. 17, 257 sqq. M. Hartung, pour reconstruire la pièce d'Euripide, a mêlé fort à propos aux vers grecs ceux de l'imitation latine, et même certains passages d'une *Héroïde* d'Ovide (Epistol. XVI, *Paris, Helenæ*), dans laquelle il est à croire, en effet, qu'avait pu se conserver la trace des situations de la tragédie. On a vu, t. I, p. 30 sq., cf. III, 334 sq.,

maternel[1] ! Un dialogue des plus pathétiques, tout en gémissements, en plaintes entrecoupées, s'engage entre Hécube et Andromaque :

ANDROMAQUE.

Les Grecs m'entraînent; ils sont nos maîtres.

HÉCUBE.

Hélas! hélas!

ANDROMAQUE.

Pourquoi pleures-tu à ma place?

HÉCUBE.

Hélas!

ANDROMAQUE.

Sur mes douleurs?

HÉCUBE.

O dieux!

ANDROMAQUE.

Sur mon destin?

HÉCUBE.

Mes enfants!

ANDROMAQUE.

Nous fûmes autrefois....

HÉCUBE.

Plus de bonheur ni de gloire! plus de Troie!

ANDROMAQUE.

Malheureuse!...

HÉCUBE.

Ils ne sont plus mes nobles fils!

ANDROMAQUE.

Pleurons....

que l'*Alexandre* commençait, avec le *Palamède*, la tétralogie dont *les Troyennes* étaient la dernière tragédie. Entre ces trois pièces, dont les sujets étaient pris d'un même cercle d'aventures, M. Hartung, fidèle à l'esprit de son livre, a établi, particulièrement p. 227, avec un soin curieux, des rapports propres, selon lui, à faire disparaître le manque de cohérence et d'unité quelquefois reproché à la composition des *Troyennes*.

1. V. 577.

HÉCUBE.

Oui, mes maux.

ANDROMAQUE

Les nôtres....

HÉCUBE.

Le déplorable sort....

ANDROMAQUE.

De la patrie....

HÉCUBE.

Qui n'est plus que cendre.

ANDROMAQUE.

Viens, viens, ô mon époux!

HÉCUBE.

Tu appelles mon fils! il est chez les morts, infortunée!

ANDROMAQUE.

Viens secourir ton épouse.

HÉCUBE.

O toi, fléau des Grecs, Hector, père vénérable de mes enfants, Priam, recevez-moi dans les enfers [1].

Cet entretien d'un désordre si vrai, où les interlocuteurs s'interrompent sans cesse, et, dans l'emportement de leur douleur, achèvent la pensée l'un de l'autre, se règle peu à peu et fait insensiblement place à des confidences mutuelles qu'échangent entre elles ces deux malheureuses femmes, et qui leur font faire de douloureuses découvertes dans leur infortune. Remarquez, ce que j'ai annoncé, comme, dans les courtes répliques que je vais citer, s'entassent, se pressent, se lient en faisceau toutes les calamités qui affligent la maison d'Hécube, et semblent, dans ce rapide résumé, n'en former qu'une seule.

ANDROMAQUE.

On m'emporte, comme une proie, avec mon fils. Nés pour la liberté, nous voilà tombés dans l'esclavage; terrible révolution!

1. V. 585-602.

HÉCUBE.

C'est la loi de la nécessité. Moi-même, on vient de me ravir, de m'arracher Cassandre.

ANDROMAQUE.

Que dites-vous? A-t-elle rencontré un nouvel Ajax? Mais ce n'est pas, hélas! le dernier de vos malheurs.

HÉCUBE.

Ils sont sans mesure; ils sont sans nombre; ils se disputent mon cœur.

ANDROMAQUE.

Vous avez perdu votre fille, votre Polyxène, égorgée sur le tombeau d'Achille, immolée à une ombre insensible!

HÉCUBE.

Malheureuse! voilà donc ce que m'annonçait cette obscure énigme de Talthybius, qui n'est que trop éclaircie [1]! »

Andromaque s'occupe tendrement de consoler Hécube : Polyxène lui paraît heureuse d'avoir échappé, par la mort, à l'esclavage. Cette considération la ramène naturellement vers la pensée de son abaissement, vers le souvenir de son bonheur et de sa prospérité, et ici se montre dans son idéale beauté ce type de tendresse, de pureté conjugales, qu'Euripide avait emprunté d'Homère, et qui de lui passa à Virgile et à Racine [2].

« Polyxène est maintenant comme si jamais elle n'eût vu la lumière; elle ne sent rien de ses maux. Et moi, qui avais touché un si noble but, qui avais obtenu une telle part de gloire, que je suis loin aujourd'hui de cette heureuse fortune! Tout ce qui convient à une femme modeste, je m'efforçais de le réunir en moi.... je vivais retirée dans la maison d'Hector, sans désirer jamais d'en sortir, sans y admettre l'élégante frivolité des entretiens du sexe. L'honnêteté était ma seule étude, mon unique soin. Une bouche silencieuse, un œil serein, voilà ce que j'offrais à mon époux. Je savais en quoi je devais le vaincre, en quoi lui céder la victoire. Cependant le bruit de mes louanges est venu jusqu'aux Grecs, et c'est ce qui m'a perdue. Captive, le fils d'Achille m'a voulue pour épouse. Je

1. V. 622-633.
2. Voyez plus haut, p. 288 sqq.

servirai donc dans la maison de mes meurtriers. Si je repousse le souvenir d'Hector, si j'attache mon cœur à un nouvel époux, ne semblerai-je point criminelle envers celui qui n'est plus? et si je rejette cette odieuse alliance, ne sera-ce point m'exposer à la haine d'un maître? Ils disent qu'une nuit triomphe de l'aversion d'une femme. Honte à celle qui, perdant un époux, peut passer à un autre lit, à d'autres amours. La cavale elle-même, lorsqu'elle a perdu sa compagne, se refuse au joug. Et c'est une brute sans parole, sans intelligence, au-dessous de notre nature! O mon Hector! je trouvais tout en toi, le rang, la richesse, la prudence, le courage. Tu m'avais reçue, des mains d'un père, innocente et pure.... et maintenant tu n'es plus, et voilà que je vais voguer vers la Grèce, captive, condamnée à l'esclavage. Ah! le destin de Polyxène n'est-il pas moins malheureux [1]?... »

Quel sentiment exquis de pudeur dans ce discours; et comme le fait ressortir la franchise hardie, la chaste nudité du langage!

Hécube rend à Andromaque les consolations et les conseils qu'elle en reçoit. Elle l'engage à céder à la fortune, à ménager son maître dans l'intérêt de ce fils, le dernier débris, le seul espoir de Troie. Cette espérance lointaine, que leur donne un enfant au berceau, et qui mêle quelque douceur à l'amertume de leurs adieux, est bien habilement éveillée par le poëte, au moment même où elle va être cruellement détruite. Avais-je tort de vanter, dans ces compositions que l'on croit si négligées, l'art des ménagements, des préparations?

Tout a un caractère dans la tragédie grecque, même les personnages subalternes. Ils ne ressemblent pas, comme ceux de notre théâtre, à ces statues de Vulcain que décrit Homère [2], qui marchaient et parlaient; ce ne sont pas des machines à répliques et à récits, des automates dramatiques, mais des êtres humains, avec les sentiments et le langage que comporte leur condition. Voyez Talthybius: on n'en a pas fait seulement un héraut, impassible et solennel organe des décrets de ses maîtres, mais encore un homme; il se permet, malgré ses instructions, de ressen-

1. V. 649-688.
2. *Iliad.* XVIII, 417 sqq.

tir de la pitié, et même de la laisser voir. Le poëte, qui le ramène sur la scène, fait pressentir par sa tristesse l'ordre affreux qu'il apporte, et qu'il ne peut se résoudre à avouer. Andromaque, alarmée, mais dans une illusion naturelle à la douleur, qui cherche à se tromper elle-même, soupçonne d'abord toute autre chose que la vérité. Son fils doit-il être séparé d'elle? doit-il servir un autre maître? l'abandonnera-t-on, ce dernier reste de Troie, parmi ses ruines? Non; il sera précipité du haut des murs; les Grecs ne veulent pas laisser vivre le fils d'un père si redoutable; c'est Ulysse dont l'éloquence victorieuse a, dans le conseil des Grecs, fait triompher cet avis. « Puisse, s'écrie la mère indignée, une semblable victoire lui coûter ses propres enfants [1]! » Talthybius, dans un langage où perce toujours sa compassion, interdit à l'infortunée, de la part des Grecs, une résistance inutile, et même, si elle veut que la dépouille de son fils ne reste pas sans honneurs, toute malédiction contre ceux qui le font périr. Andromaque cède, mais avec cet accent de douleur maternelle dont la fidèle expression n'a jamais manqué, nous l'avons vu plus d'une fois [2], à la muse pathétique d'Euripide.

« O mon fils, mon cher enfant, il faut que tu meures d'une main ennemie, que tu quittes pour toujours ta mère infortunée! La vertu de ton père cause ta perte, cette vertu qui fut à d'autres si secourable. C'est un malheur pour toi d'être né d'un si glorieux père. Hymen funeste, qui m'amena autrefois dans la maison d'Hector! triste fécondité! devais-je donc mettre au jour une victime pour les Grecs, et non un roi pour l'opulente Asie? O mon enfant, tu pleures? sentirais-tu ton malheur? Pourquoi me presser de tes mains, pourquoi t'attacher à mon voile, pauvre colombe réfugiée sous mon aile [3]? Hector, avec sa lance redoutable, ne sortira point de la terre pour te défendre; il n'est plus pour toi de parents, ni d'amis; plus d'armée phrygienne. Impitoyablement précipité, tu vas briser ta tête contre la terre, et rendre dans les tourments ton dernier soupir. Tendre enfant, doux fardeau, enivrante ha-

1. V. 732.
2. T. III, 275 sqq.
3. Cf. *Andromaque*, 442, 497. Voyez plus haut, p. 276 sq.

leine! c'est donc en vain que ce sein t'a nourri, que j'ai pris pour toi tant de soins, enduré tant de douleurs! Embrasse ta mère encore une fois, ce sera la dernière[1] : entoure-la de tes bras; applique tes lèvres sur sa bouche. O Grecs, plus farouches que les barbares, d'où vient cette recherche de cruauté? Pourquoi tuer cet enfant? que vous a-t-il fait? Et toi, rejeton de Tyndare, non, tu n'es pas sortie de Jupiter. Une furie détestable, la fureur, le carnage, la mort, tous les monstres que nourrit la terre, voilà ta famille, tes parents! Croirai-je que Jupiter ait produit le fléau commun des barbares et des Grecs? Puisses-tu périr, toi dont la funeste beauté fait périr honteusement l'illustre empire des Phrygiens! Eh bien, prenez cet enfant, emportez-le, précipitez-le; je vous l'abandonne; nourrissez-vous même de sa chair. Vainement tenterai-je de le soustraire au trépas, lorsque les dieux veulent notre perte. Pour ce corps misérable, jetez-le, cachez-le dans vos vaisseaux. Oh! l'heureux, le noble hyménée, auquel je marche, sur le sang de mon fils[2]. »

Dans cette tirade dont on ne saurait dignement louer l'éloquence, et qu'il est déjà assez téméraire d'oser traduire, se rencontre une imprécation contre Hélène, souvent répétée dans la pièce; elle sert à annoncer une scène dont j'ai déjà indiqué l'intention et le défaut, et que toutes les préparations du poëte ne rendent pas d'un effet plus heureux. C'est celle où Hélène, que vient chercher Ménélas, se défend contre les reproches de son époux, et les accusations d'Hécube qui poursuit en elle l'auteur de tant de maux. Les Athéniens aimaient au théâtre, comme ailleurs, les plaidoiries contradictoires, les thèses subtiles, et Euripide, ici, et partout, a soin de les servir selon leur fantaisie[3]. A peu près vers la même époque, Isocrate, dans son école, s'appliquait à réhabiliter ingénieusement

1. V. 769. J'ai traduit selon la correction et la ponctuation adoptées par Boissonade, νῦν, οὔ ποτ', αὖθις.
2. V. 748-787.
3. Dans cette scène se trouvent, sur l'ascendant de Vénus par lequel s'excuse Hélène, et qui, pour Hécube, et sans doute pour Euripide, n'est que celui de la passion (voyez notre t. I, p. 47), des vers, 940, 983 sqq., ingénieusement commentés par M. Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, ch. XXXIV. Nous avons eu occasion de citer nous-mêmes, t. I, p. 38, le *Sua cuique deus fit dira cupido* de Virgile (*Æneid.* IX, 184), si conforme à la pensée d'Euripide. Ajoutons-y le développement qu'elle a reçu depuis de Sénèque, dans son *Hippolyte*, v. 184, 194 sqq. Phèdre y fait usage de la même excuse

la réputation fort compromise d'Hélène. Son discours est par le goût tout à fait contemporain de la scène d'Euripide.

Il y a cependant, dans cette scène, quelque chose d'aussi dramatique que spirituel. A travers tout le courroux de Ménélas, on aperçoit qu'il se laissera vaincre par les attraits trop puissants d'Hélène, comme cela n'échappe pas à l'expérience féminine d'Hécube, et comme elle l'en menace fort sensément. Ménélas ne veut pas punir son épouse sur-le-champ; il ajourne sa vengeance jusqu'à son retour en Grèce. L'arrêt d'Hélène n'est donc pas irrévocable. On peut dire d'elle ce que dit Acomat de Bajazet :

Il n'est point condamné, puisqu'on veut le confondre.

Le dénoûment ou plutôt la conclusion de cette pièce la termine de la manière la plus frappante. Andromaque a quitté le rivage de Troie, entraînée par le fils d'Achille, sans pouvoir rendre les derniers devoirs à son Astyanax. On apporte, de sa part, à Hécube, pour qu'elle vaque à ce triste soin, le corps du jeune prince[1]; on l'apporte sur le bouclier d'Hector[2], qui doit être enseveli avec lui. Cette

qu'Hélène; c'est, dit-elle, un dieu, maître de tous les dieux, qui règne souverainement dans son âme tout entière :

Potensque tota mente dominatur Deus....

à quoi sa nourrice lui répond, comme Hécube, que c'est la passion, qui par une honteuse complaisance pour le vice, et pour être plus libre dans ses transports, a fait de l'amour un dieu :

Deum esse amorem, turpiter vitio favens
Finxit libido; quoque liberior foret,
Titulum furori numinis falsi addidit....

1. M. Hartung, *ibid.*, p. 273, compare ingénieusement à l'artifice du voile de Timanthe l'adresse, déjà louée par le scoliaste, avec laquelle Euripide, au moyen de cette substitution d'Hécube à Andromaque, évite la reproduction impossible, même pour sa poésie pathétique, et d'un effet trop pénible d'ailleurs, de la douleur d'une mère en une telle situation.
2. C'est ce que semble retracer un vers, conservé par Nonius (v. *Lavere*), et qu'on place parmi les fragments de l'*Andromaque* d'Ennius (voyez plus haut, p. 276, 288) :

Nam ubi introducta est, puerumque ut laverunt, locant
in clupeo.

imagination ingénieuse[1] expose en quelque sorte aux yeux, sous une forme sensible, le souvenir de la puissance troyenne et l'idée de son anéantissement.

Les plaintes d'Hécube sur la mort de son petit-fils sont touchantes ; mais W. Schlegel trouve, avec raison, qu'elles le sont moins que celles d'Andromaque sur son fils vivant. La raison qu'il en donne est remarquable : c'est que l'expression de la crainte nous émeut plus que celle d'une douleur sans espérance. Et toutefois quelle imagination passionnée, que d'éloquence pathétique dans ces paroles :

« Posez à terre le bouclier d'Hector, triste objet, qui ne réjouit point mes yeux ! O Grecs, qui mettez votre gloire dans les armes plutôt que dans la sagesse, pourquoi, par crainte d'un enfant, avoir commis ce meurtre inouï ? Il aurait peut-être un jour relevé Troie tombée ? Vaine inquiétude, puisque avec la valeur d'Hector et tant d'autres bras nous avons péri. C'est notre ville prise, et les Phrygiens détruits, que vous avez eu peur d'un faible enfant ! Je méprise des alarmes si dépourvues de raison. Enfant chéri ! quelle misérable fin ! Si au moins tu étais mort pour ta patrie, ayant joui de la jeunesse, de l'hyménée, de la divine royauté, tu aurais été heureux, de ce bonheur qui peut être dans de tels biens. Tu n'as fait que les apercevoir de loin par la pensée, tu ne les as pas connus ; de tout ce que tu devais posséder un jour, rien ne t'a été accordé. Tête infortunée ! comme t'ont misérablement dépouillée les murs de ta patrie, ouvrage d'Apollon ! où est ta chevelure, que se plaisaient à cultiver les soins d'une mère, sur laquelle s'imprimaient ses baisers ? maintenant fracassée, sanglante.... je ne puis achever, j'écarte de repoussantes images. O mains, qui offriez avec celles d'un père une si aimable ressemblance, comme vous m'êtes rendues, toutes brisées ! Te voilà fermée, bouche d'où sortaient tant d'aimables propos[2] ! Tu me trompais donc, enfant, quand, te jetant dans mon sein, tu me disais : « Ma mère, un jour je ferai tomber « en ton honneur cette flottante chevelure ; je conduirai vers « ta tombe la troupe de mes compagnons, et je t'y adresserai « de tendres paroles de souvenir. » Ce n'est pas toi qui me

1. Théocrite s'en souvenait-il, lorsqu'il peignait (*Idyll.* XXIV, 4 sq.) Alcmène berçant ses deux enfants, Hercule et Iphiclès, dans un bouclier conquis par son époux Amphitryon sur Ptérélas ?

2. Sur cette revue pathétique du corps meurtri d'Astyanax, voyez le VIIe des fragments attribués à Longin, éd. de M. Egger, 1837, p. 119.

pleures ; c'est moi, pauvre vieille femme, sans patrie, sans enfants, qui dois ensevelir ta jeunesse, ce malheureux corps. Hélas ! tant d'embrassements, de soins, de veilles, tout cela est perdu ! Qu'écrira le poëte sur ton monument ? « Les Grecs « ont tué cet enfant qu'ils redoutaient ! » Honteuse inscription, dont devra rougir la Grèce ! Si tu ne recueilles pas l'héritage de ton père, tu auras du moins, pour te servir de cercueil, son bouclier d'airain. Et toi, qui protégeais le beau bras d'Hector, tu as perdu ton vaillant possesseur. Que j'aime à voir l'empreinte qu'ont gardée tes anneaux, et sur tes bords la trace de la sueur qu'y laissait tomber, dans les travaux de la guerre, le front d'Hector, lorsqu'il t'en approchait. Hâtez-vous, apportez de quoi parer ce corps, comme nous le permet notre fortune présente. Les dieux nous ont ravi l'opulence, mais ce qui nous reste, nous te l'offrons. Insensé le mortel qui, croyant à la durée du bonheur, se livre à la joie. La fortune, dans ses vicissitudes, est comme le furieux que ses transports poussent çà et là. Nul n'est toujours heureux[1] »

Tandis que le dernier des princes troyens descend dans la tombe, au milieu des gémissements de toutes ces femmes qui parent son cercueil de ce qu'elles ont pu sauver de plus précieux des ruines de leur patrie, Troie elle-même s'écroule dans les flammes. Le spectacle et le bruit de sa chute, rendus présents, sinon sur la scène, du moins dans les vers du poëte,

.... Omne.... visum considere in ignes
Ilium, et ex imo verti Neptunia Troja[2]....

se confondent avec un inexprimable concert de douleur qui est comme le résumé de tout l'ouvrage.

Lorsque, dans un prochain chapitre, j'aurai de même analysé et expliqué les principales scènes de l'*Hécube*, il me restera à passer en revue les nombreuses imitations qui ont été faites de ces deux tragédies chez les anciens et chez les modernes. Qu'on me permette d'anticiper sur cette dernière partie de ma tâche, en citant une cantate que *les Troyennes* ont inspirée à un poëte célèbre de notre temps, Casimir Delavigne, et qui fut un des premiers

1. V. 1153-1203.

2. Virg. *Æneid.* II, 624.

et brillants essais de son talent. Elle offrira, de l'ouvrage d'Euripide, comme un nouveau commentaire, qui dédommagera du mien.

Aux bords du Simoïs, les Troyennes captives,
Ensemble, rappelaient, par des chants douloureux,
De leur félicité les heures fugitives;
Et, le deuil sur le front, les larmes dans les yeux,
Adressaient, de leurs voix plaintives,
Aux restes d'Ilion, ces éternels adieux.

CHŒUR.

D'un peuple d'exilés déplorable patrie,
Ton empire n'est plus et ta gloire est flétrie!

UNE TROYENNE.

Des rois voisins puissant recours,
Ilion florissait au sein de l'opulence,
Un nombreux et bruyant concours
S'agitait dans les murs de cette ville immense.
Nos tours bravaient des ans les progrès destructeurs,
Et, fondés par les dieux, nos temples magnifiques
Touchaient de leurs voûtes antiques
Au séjour de leurs fondateurs.

UNE AUTRE.

Cinquante fils, l'orgueil de Troie,
Assis au banquet paternel,
Environnaient Priam de splendeur et de joie
Ils étaient les rayons de son trône éternel.

UNE TROYENNE.

Royal espoir de ta famille,
Hector, tu prends le bouclier;
Sur ton sein la cuirasse brille,
Le fer couvre ton front guerrier.
Aux yeux du peuple qui frissonne,
Par les jeux chéris de Bellone
Occupe ton vaillant repos:
Plus tard, aux champs de la victoire,
Ton bras nous donnera la gloire,
Ton regard fera des héros.

UNE JEUNE FILLE.

Polyxène disait à ses jeunes compagnes :
« Dépouillez ce vallon, favorisé des cieux;
C'est pour nous que les fleurs naissent dans ces campagnes;
Le printemps sourit à nos jeux. »
Elle ne disait pas : « Vous plaindrez ma misère,
Sur ces bords où mes jours coulent dans les honneurs. »
Elle ne disait pas : « Mon sang teindra la terre
Où je cueille aujourd'hui des fleurs »

CHŒUR.

D'un peuple d'exilés déplorable patrie,
Ton empire n'est plus, et ta gloire est flétrie.

UNE TROYENNE.

Sous l'azur d'un beau ciel, qui promet d'heureux jours,
Quel est ce passager dont la nef couronnée,
Dans un calme profond s'avance, abandonnée
Au souffle des amours?

UNE AUTRE.

Elle apporte dans nos murailles
Le carnage et les funérailles.
Neptune, au fond des mers, que ton trident vengeur
Ouvre une tombe à l'adultère!
Et vous, dieux de l'Olympe, ordonnez au tonnerre
De dévorer le ravisseur!

UNE AUTRE.

Mais non : le clairon sonne et le fer étincelle;
Je vois tomber les rocs, j'entends siffler les dards;
Dans les champs dévastés le sang au loin ruisselle;
Les chars sont heurtés par les chars.
Achille s'élance,
Il vole; tout fuit;
L'horreur le devance,
Le trépas le suit;
La crainte et la honte
Sont dans tous les yeux;
Hector seul affronte
Achille et les dieux.

UNE AUTRE.

Sur les restes d'Hector qu'on épanche une eau pure;
Apportez des parfums, faites fumer l'encens :
Qu'autour de son bûcher vos sourds gémissements
Forment un douloureux murmure!
Ah! gémissez, Troyens! soldats, baignez de pleurs
Une cendre si chère!
Des fleurs, vierges, semez des fleurs;
Hector dans le tombeau précède son vieux père.

CHŒUR.

Des fleurs, vierges, etc.

UNE TROYENNE.

Ilion, Ilion, tu dors : et dans tes murs
Pyrrhus veille, enflammé d'une cruelle joie ;
Tels que des loups errants par des sentiers obscurs,
Les Grecs viennent saisir leur proie.

UNE AUTRE.

Hélas! demain, à son retour
Le soleil pour Argos ramènera le jour;
Mais il ne luira plus pour Troie.

UNE TROYENNE,

O détestable nuit! ô perfide sommeil!
D'où vient qu'autour de moi brille une clarté sombre?
Quels affreux hurlements se prolongent dans l'ombre!
Quel épouvantable réveil!

UNE JEUNE TROYENNE.

Sthénélus massacre mon frère!

UNE AUTRE.

Ajax poursuit ma sœur dans les bras de ma mère!

UNE AUTRE.

Ulysse foule aux pieds mon père!

UNE TROYENNE.

En des fleuves de sang nos ruisseaux sont changés,
Nos palais sont ravagés,
Nos saints temples saccagés.

Nos défenseurs égorgés;
Femmes, enfants, vieillards, sous le fer tout succombe:
Par un même trépas, dans une même tombe,
Tous les citoyens sont plongés.

UNE AUTRE.

Adieu champs où fut Troie! adieu terre chérie!
Adieu mânes sacrés des héros et des rois!
Doux sommets de l'Ida, beau ciel de la patrie,
Adieu pour la dernière fois!

UNE AUTRE.

Un jour, en parcourant la plage solitaire,
Des forêts le tigre indompté
Souillera de ses pas l'auguste sanctuaire,
Séjour de la divinité.

UNE AUTRE.

Le pâtre de l'Ida, seul près d'un vieux portique,
Sous les rameaux sanglants du laurier domestique,
Où l'ombre de Priam semble gémir encor,
Cherchera des cités l'antique souveraine,
Tandis que le bélier bondira dans la plaine
Sur le tombeau d'Hector.

UNE AUTRE.

Et nous, tristes débris battus par les tempêtes,
La mer nous jettera sur quelque bord lointain.
Des vainqueurs nous verrons les fêtes,
Nous dresserons aux Grecs la table du festin.
Leurs épouses riront de notre obéissance.
Et dans les coupes d'or où buvaient nos aïeux,
Debout, nous verserons aux convives joyeux
Le vin, l'ivresse et l'arrogance.

UNE AUTRE.

Chantez cette Ilion proscrite par les dieux,
Chantez, nous diront-ils, misérables captives,
Et que l'hymne troyen retentisse en ces lieux.
O fleuves d'Ilion! nous chantions sur vos rives,
Quand des murs de Priam les nombreux citoyens,
Enrichis dans la paix, triomphaient dans la guerre
Mais les hymnes troyens
Ne retentiront pas sur la rive étrangère.

UNE AUTRE.

Si tu veux entendre nos chants,
Rends-nous, peuple cruel, nos époux et nos pères,
Nos enfants et nos frères;
Fais sortir Ilion de ses débris fumants.
Mais puisque nul effort aujourd'hui ne peut rendre
La splendeur à Pergame en cendre,
La vie aux guerriers phrygiens,
Sans cesse nous voulons pleurer notre misère;
Et les hymnes troyens
Ne retentiront pas sur la rive étrangère.

CHŒUR.

Adieu, mânes sacrés des héros et des rois!
Adieu, terre chérie!
Doux sommets de l'Ida, beau ciel de la patrie,
Vous entendez nos chants pour la dernière fois.

CHAPITRE ONZIÈME.

Continuation du même sujet

J'ai précédemment essayé de définir certaines compositions dans lesquelles Euripide, pour réparer l'épuisement des combinaisons dramatiques, pour répondre au besoin de nouveauté dont le public athénien et probablement aussi son propre génie se sentaient travaillés, a formé de plusieurs fables, artistement liées, une seule fable, d'une unité complexe, d'un intérêt collectif, s'il est permis d'associer des expressions qui semblent se repousser.

J'ai rapporté à ce genre, mentionné avec trop peu de faveur par Aristote, que j'ai pris soin de distinguer du développement de caractères et d'intrigue introduit dans l'art par Sophocle, que j'ai rapproché au contraire de la simplicité primitive des pièces d'Eschyle et de la complication de ses trilogies, j'ai, dis-je, rapporté à ce genre nouveau, ou, pour mieux dire, renouvelé par l'artifice de la forme, d'abord *les Phéniciennes*, qui le produisent sous une apparence de négligence et de confusion, ensuite *les Troyennes* et *Hécube*, qui ne laissent aucun doute sur l'intention et le système du poëte.

Considérant comme un seul et même drame ces deux tragédies, que confondent l'analogie des sujets et l'identité de la conception, j'ai recherché quelles idées principales y dominaient, et comment il pouvait en résulter, dans des productions mêlées de tant d'événements et de personnages, une ordonnance générale, un ensemble, un dessein déterminé.

De cette analyse, en quelque sorte abstraite, des deux

ouvrages qu'il m'avait paru convenable de réunir sous un même point de vue, j'en suis venu à l'examen plus détaillé de chacun d'eux, et commençant par *les Troyennes*, je me suis attaché à faire ressortir, avec ces traits naïfs de mœurs, cette expression pathétique du sentiment et de la passion qui s'y rencontrent, comme dans tout ce qu'a écrit Euripide, presque à chaque vers, cette économie ingénieuse, ces préparations adroites, ces liaisons inaperçues par lesquelles l'habile artiste a rapproché, réuni, industrieusement enchaîné les pièces éparses de son œuvre, et, effaçant soigneusement la trace de leur diversité, de leur multiplicité, les a fait paraître comme un tout né d'une inspiration unique, jeté dans un seul moule et fondu d'un seul jet.

Il me reste à faire une étude pareille de la tragédie d'*Hécube*, non moins vraie, non moins touchante, mais d'un caractère plus élevé, et où des intérêts moins nombreux se trouvent rattachés par un lien plus fortement serré.

Dans cette pièce s'achève le destin d'Hécube. Hécube a quitté avec les Grecs le rivage de Troie, laissant derrière elle les infortunes sans nombre dont l'exposition, nous l'avons vu, a rempli de scènes déchirantes le vaste cadre d'une première tragédie. Des infortunes nouvelles, qui suffiront à une seconde, l'attendent, après une courte navigation, sur la première terre où relâchera la flotte de ses vainqueurs et de ses maîtres, dans la Chersonèse, la presqu'île de Thrace. Elle avait, prévoyant la ruine de sa patrie, envoyé secrètement près du roi de cette contrée, avec des trésors, Polydore, son plus jeune fils; mais Polymestor, dépositaire infidèle, hôte perfide, aussitôt que Troie dans la poussière, Priam au tombeau, les Troyens en esclavage, ont laissé libres son avarice et sa cruauté, a massacré le jeune prince pour s'emparer de ses richesses. Hécube découvrira ce forfait, que le meurtrier avait cru ensevelir dans les flots avec le corps de la victime, et cela au moment même où elle sera occupée de pleurer la mort de Polyxène, la plus jeune de ses filles, immolée

par les Grecs sur le tombeau d'Achille. Alors cette reine, cette mère déplorable, à qui auront été si cruellement arrachés, après tant de pertes douloureuses, les derniers objets de son affection et de ses espérances, une fille, soutien de sa vieillesse esclave, un fils, qui pouvait relever quelque jour Ilion et la famille de ses rois, tombera dans cette frénésie, dans cette rage de douleur et de vengeance consacrées par la mythologie sous l'image d'une métamorphose célèbre, et dont le poëte, par une annonce prophétique, achèvera de faire connaître la merveilleuse histoire. Tels sont en abrégé, le sujet, la marche et, j'espère qu'on me permettra de le dire, malgré bien des opinions contraires, l'unité de la tragédie d'*Hécube*.

Entre cette tragédie et *les Troyennes*, mes lecteurs auront sans doute déjà remarqué une différence très-frappante, qui prouve avec quelle liberté les poëtes grecs disposaient, selon le besoin de leurs drames, des traditions fabuleuses. Dans *les Troyennes*, que l'ordre des événements, sinon celui de la représentation[1], place avant *Hécube*, Polyxène est déjà immolée, et l'annonce de sa mort sert seulement à grossir le nombre de ces calamités qu'Euripide, d'après son plan, ne pouvait trop multiplier. Il n'y touche qu'en passant un sujet tout à fait approprié au caractère tendre et pathétique de sa poésie, bien évidemment, parce qu'il l'avait déjà traité à part, avec plus de suite et de détail : il y revient, sans trop s'inquiéter si, par certaines différences et de temps et de lieu, il ne s'expose pas à démentir la fable, et, qui pis est, à se contredire.

De là une autre difficulté, qui ne l'a pas arrêté davantage. Achille avait été enseveli sous les murs de Troie; or, pour que Polyxène, dans la tragédie qui nous occupe, puisse lui être immolée sur son tombeau, il faut[2], ou que les Grecs, pendant le court espace de temps que leur accorde le développement de l'action, l'intervalle de deux

1. Voyez plus haut, p. 334
2. Schol. v. 518.

scènes, passent et repassent le détroit qui sépare de la Troade la Chersonèse de Thrace[1], ce qui ne serait guère vraisemblable, malgré la proximité des lieux; ou bien que le sacrifice s'accomplisse près d'une image, d'une représentation du tombeau d'Achille, près d'un cénotaphe[2]. Ces deux sentiments ont été soutenus, et au besoin on pourrait les appuyer, le premier de l'autorité de Sophocle, qui, dans ses *Trachiniennes*, fait si souvent et si rapidement voyager ses acteurs, de Trachine à l'île d'Eubée[3]; le second, de celle de Virgile, qui, dans son Enéide, nous représente Andromaque honorant en Épire la mémoire d'Hector, près d'un vain tombeau de gazon[4]. J'aime mieux croire, pour mon compte, qu'Euripide ne s'est pas mis en peine de répondre à des objections que probablement ne lui ferait point le spectateur, d'ordinaire très-porté à admettre ce qui ne se passe point sous ses yeux et qu'on se borne à lui raconter; qu'ainsi, parlant hardiment du sacrifice de Polyxène et du tombeau d'Achille, sans crainte qu'on le sommât de déclarer au nom de la science mythologique et de la géographie, en quel endroit précis il plaçait et ce tombeau et ce sacrifice, se tenant, sur ce point, dans un vague où il pensait qu'on ne ferait pas difficulté de rester avec lui, il n'a songé qu'à une chose, à renfermer dans un même tableau le destin des deux derniers enfants d'Hécube, la double disgrâce qui achève de l'accabler.

Cette intention d'Euripide, l'idée même de sa composition, est très-clairement exprimée dans le prologue, et nous remarquerons qu'il ne perd pas une occasion de la rappeler dans le cours de l'ouvrage. « Ma mère verra aujourd'hui les corps de ses deux enfants, le mien et celui de mon infortunée sœur[5], » dit Polydore, ou plutôt son

1. Musgrave, God. Hermann, etc.; en dernier lieu, J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 508 sq., 516.
2. Brumoy, Prévost, etc.
3. Voyez t. II, p. 79 sq.
4. III, 303 sqq. Voyez plus haut, p. 289.
5. V. 45 sq.

ombre qui paraît sur la scène pour y expliquer aux spectateurs, de la part du poëte, le sujet de la pièce, ce qui a précédé et ce qui doit suivre.

Il y a presque toujours deux parts à faire dans les prologues d'Euripide. Si l'on en sépare cette préface antidramatique, qu'on lui a tant et si justement reprochée, il peut y rester encore une scène d'une invention originale et frappante. Nous l'avons vu dans *les Troyennes*, où le tableau du désastre de Troie s'ouvre d'une manière certainement bien inattendue, par le complot de deux divinités pour la venger et punir ses vainqueurs. Ici, le prologue ne forme point un contraste avec les scènes déchirantes qui vont commencer; il y prépare, au contraire, par des images funèbres et fantastiques; l'imagination se sent fortement saisie[1] à l'apparition de cette ombre, qui nous est représentée, dans des vers d'une expression et d'une harmonie lugubres, comme ayant abandonné sa dé-

1. Cicéron témoigne de l'effet de ce morceau (*Tusc.* I, 16), quoique renvoyant, avec quelque ironie philosophique, une grande part de la terreur qu'il excitait aux femmes et aux enfants : *Frequens consessus theatri, in quo sunt mulierculæ et pueri, movetur audiens tam grande carmen* Les vers si magnifiquement qualifiés sont ceux d'Ennius, qui offrent un exemple remarquable de la liberté avec laquelle ces vieux tragiques latins imitaient leurs modèles grecs. Polydore dit seulement, chez Euripide, en quelques mots, qu'il a quitté la demeure des morts, franchi les portes de l'enfer. Voici ce que lui fit dire Ennius dans un développement qui, tout chargé et tout rude qu'il peut sembler, n'est pas sans beauté poétique, et dans lequel un contemporain du grand écrivain qui nous l'a conservé, Lucrèce (*de Nat. rer.*, VI, 195), a trouvé quelque chose à prendre :

> Adsum atque advenio Acherunte vix via alta atque ardua,
> Per speluncas saxis structas asperis pendentibus
> Maximis, ubi rigida constat et crassa caligo inferum.
>
> Unde animæ excitantur obscura umbra, aperto ostio
> Alti Acheruntis, falso sanguine mortuorum imagines.

« J'ai quitté l'Achéron, remontant une route longue et difficile, sous des voûtes souterraines, d'où pendent d'âpres, d'immenses rochers, où s'étendent d'épaisses, de lourdes ténèbres.... Par cette route viennent des sombres bords du lointain Achéron, lorsque la porte des enfers s'est ouverte, les trompeuses images des morts. »

On croirait d' bord qu'il faut placer à la suite de ce fragment de

pouille terrestre, battue des flots près du rivage, sans tombeau et sans larmes, comme errant dans les airs, au-

monologue les restes de dialogue également cités, et avec des éloges semblables (*Acad.* II, 27 ; *Tusc.*, I, 44), par Cicéron :

O pietas animi ! . . . . . .

Mater, te adpello : tu quæ curam somno suspensam levas,
Neque te mei miseret, surge et sepeli gnatum.

. . . . . Age,
Adsta, mane, audi ; iteradum eadem istæc mihi.

« Où est ta tendresse ?... »

« Ma mère, écoute-moi ; tu charmes tes soucis par le sommeil, sans plaindre mon malheur : lève-toi ; ensevelis ton fils. »

« Arrête ; demeure ; écoute-moi ; répète tes paroles ; que je t'entende encore ! »

Mais cette ombre n'est point celle de Polydore ; cette mère dont elle trouble le sommeil, et qui s'éveille en cherchant à la retenir, n'est point Hécube : Cicéron lui-même prend soin de le dire. Nous avons là des fragments d'une tragédie d'*Ilione*, imitée, on ne sait de qui, par Pacuvius (O. Ribbeck, *Trag. latin. reliq.*, 1852, p. 84, 292), et dont voici, faute de mieux, le sujet tel qu'il se trouve indiqué chez Hygin (*Fab.* CIX) et les scoliastes d'Horace, Acron et Porphyrion (ad *Serm.* II, III, 60).

Ilione, fille de Priam et femme de Polymestor, a eu de celui-ci un fils nommé Déiphile. A ce fils elle a imaginé, par une funeste prévoyance, de substituer son jeune frère Polydore, lorsqu'il leur a été envoyé. Elle cause ainsi la mort de Déiphile, assassiné à la place de Polydore par le tyran de Thrace, et qui vient avertir sa mère de son triste sort.

Cette scène, nous le savons encore par Cicéron, frappait beaucoup le public : *Hæc pressis et flebilibus modis, qui totis theatris mœstitiam inferant, concinuntur.* Il y est fait allusion, comme à quelque chose de fort connu, dans ce passage où l'orateur peint Clodius se glissant furtivement à un spectacle de gladiateurs (*pro Sextio*, LIX) : *Is quum quotidie gladiatores spectaret, nunquam est conspectus, quum veniret : emergebat subito, quum sub tabulas subrepserat, ut* Mater, te appello *dicturus videretur.* Souvent représentée, elle donna lieu, par la suite, à l'anecdote plaisante que rappelle Horace dans ces vers :

Non magis audierit quam Fusius ebrius olim
Quum Ilionam edormit, Catienis mille ducentis
Mater, te appello clamantibus.

« Il entendrait comme entendait, dans son ivresse, l'acteur Fusius, dormant le rôle d'Ilione, tandis que douze cents Catienus criaient à la fois : *Ma mère, écoute-moi.* »

Fusius jouait Ilione Catienus, Déiphile et tous les spectateurs en-

tour de la demeure d'une mère, pour l'informer de son triste sort, et en obtenir les derniers honneurs[1].

Cette vision, qui nous est offerte, troublait, dans le même moment, le sommeil d'Hécube, et l'a chassée, tout épouvantée, de la tente qu'elle habite. Par une nouvelle contradiction qu'il faut remarquer en passant, ce n'est pas de la tente d'Ulysse, comme le ferait penser le dénoûment des *Troyennes*, mais de celle d'Agamemnon, que nous la voyons sortir. Elle se traîne, appuyée sur le bras de quelques Troyennes, à qui elle adresse des paroles qui peignent d'abord toute l'horreur de sa chute, l'étrange vicissitude de ses prospérités et de ses misères :

« Guidez, jeunes filles, guidez, soutenez une vieille femme, votre compagne d'esclavage aujourd'hui, autrefois votre reine[2]. »

Le désordre de son esprit est marqué par celui de ses discours : ce sont de fréquentes et vives apostrophes ; un récit, à chaque instant interrompu par ses vœux maternels, des images confuses, des obscurs et pourtant trop clairs présages, qui lui ont annoncé la perte de ses deux enfants,

A ces vagues mouvements de crainte et de douleur succède bientôt une désolante certitude. Les captives troyennes, dont se compose le chœur, quittent en foule et à la hâte les tentes de leurs maîtres, pour venir apprendre à Hécube ce que l'infaillible instinct de la tendresse lui avait fait pressentir. Achille s'est montré sur son tombeau[3] ; il a réclamé pour sa cendre un sacrifice sanglant,

traient, par plaisanterie, dans le rôle de ce dernier, pour réveiller Ilione trop endormie.

Ce sujet, je crois, a été traité, sous forme de tragédie, dans le *Polydore* de l'abbé Pellegrin, en 1705 ; sous forme d'opéra, dans le *Polydore* de De la Serre (musique de Batestin), en 1720.

1. V. 28-32 ; 47 sq.
2. V. 59 sqq.
3. *Avec ses armes d'or*, ajoute le v. 108, « image plus brillante que terrible, » comme le remarque M. E. Roux, qui, dans sa dissertation *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, p. 138, rapproche ce passage d'Euripide de l'apparition d'Achille et dans la *Polyxène*, tragédie perdue de Sophocle, sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin, et dans la *Troade* de Sénèque, v. 170 sqq.

et les Grecs ont résolu de le satisfaire, entraînés par l'éloquence d'Ulysse, éloquence rusée, flatteuse, insinuante, en qui Euripide pourrait bien avoir voulu flétrir, comme souvent[1], l'art de l'orateur populaire. Bientôt cet Ulysse, assidu conseiller, infatigable agent des décrets de l'armée grecque, va venir lui-même chercher la victime. Polyxène est perdue, si Hécube ne trouve moyen de fléchir pour elle ou les dieux ou les hommes. On ne saurait dire par quels accents, par quels transports, la malheureuse mère exprime, à cette horrible nouvelle, le sentiment de sa détresse impuissante et de son désespoir.

Bientôt elle appelle Polyxène, qui accourt à sa voix. Il faut les entendre l'une et l'autre :

HÉCUBE.

. . . . O mon enfant, ô ma fille, fille de la plus infortunée des mères, sors, sors de ta retraite. C'est ta mère qui t'appelle, chère enfant : viens apprendre ce qu'on m'annonce; quel dessein, quel dessein cruel on a formé contre ta vie.

POLYXÈNE.

O ma mère, ma mère, qu'as-tu donc à me dire? Pourquoi ces cris, qui me font voler vers toi, comme un oiseau timide, toute palpitante de frayeur?

HÉCUBE.

Ah, ma fille!

POLYXÈNE.

Douloureux accueil! sinistre prélude! qu'est-ce donc?

HÉCUBE.

Ta vie, hélas!...

POLYXÈNE.

Ah! parle : ne me cache rien; ne me fais pas attendre : je tremble, ma mère; dis, qui te fait ainsi gémir?

HÉCUBE.

Malheureuse enfant, malheureuse mère!

POLYXÈNE.

Que veux-tu dire? que dois-je craindre?

1. Voyez t. I, p. 59, et plus haut, p. 266.

HÉCUBE.

On veut t'égorger, tous les Grecs, d'un commun accord, sur le tombeau d'Achille.

POLYXÈNE.

Hélas! ma mère! qu'as-tu dit? quel malheur! apprends, apprends-moi....

HÉCUBE.

Tu le sais ce bruit affreux, qu'on me rapporte. Oui, mon enfant, le suffrage des Grecs a décidé de ta vie.

POLYXÈNE.

Oh! après tant de douleurs, tant de maux, des jours si remplis d'infortunes, pauvre mère, quelle nouvelle disgrâce, affreuse, inexprimable, t'envoie un démon ennemi! Tu n'as plus de fille; je ne partagerai plus tes peines, je ne servirai plus ta vieillesse. Comme une victime, une génisse nourrie sur la montagne, malheureuse, tu verras ta malheureuse fille, arrachée de tes bras, immolée à Pluton, précipitée dans ces ténèbres de la terre où désormais je reposerai avec les morts. C'est toi, ma mère, que je plains; c'est sur ton sort que je répands ces douloureuses larmes : car ma vie, cette misère, cet opprobre, je ne la pleure point. Mourir est pour moi une plus heureuse fortune[1].

Il est difficile, je crois, de rien imaginer de plus touchant et de plus élevé qu'un tel dialogue: les hésitations d'Hécube, qui veut parler et ne peut; les instances de Polyxène, qui désire et craint d'apprendre; cette fille enfin, dont le premier cri, à l'annonce de son arrêt, est pour sa mère qui va rester seule et abandonnée.

Euripide, dans un autre ouvrage, nous a montré la jeunesse qui repousse avec effroi, par d'instantes prières, le sacrifice auquel on la dévoue[2]; il nous la fait voir ici qui l'accepte, et reporte sur autrui tous ses regrets : mais Iphigénie était arrachée aux joies, aux espérances d'une vie glorieuse et fortunée; Polyxène échappe par la mort aux souffrances, aux ignominies de l'esclavage : c'est toujours l'expression de la nature, l'accent de la vérité. Lorsque Racine, pour se conformer aux habitudes de

1. V. 169-213.
2. Voyez plus haut, p. 31 sqq.

notre goût, a relevé, par un généreux oubli de soi-même, un noble dédain de la mort, l'involontaire faiblesse de la fille d'Agamemnon, le soin de notre dignité moderne ne l'a pas éloigné autant qu'on le croirait de l'imitation des Grecs; il a mêlé, à l'image de leur Iphigénie, quelque chose de leur Polyxène; il a fait comme ce peintre éclectique de l'antiquité qui empruntait à divers modèles les traits d'une même beauté.

Il y a au théâtre des situations dont l'annonce seule excite, avec une vive curiosité, la plus douloureuse émotion. Tel dut être, ce me semble, l'effet de cette simple parole, tout à coup adressée par le chœur à Hécube, au milieu des épanchements de tendresse auxquels elle s'abandonne avec sa fille :

« Hécube, voici Ulysse, qui vient d'un pas rapide. Sans doute il a quelque ordre nouveau à vous déclarer[1]. »

Que va dire cet orateur habile, chargé de remplir sans faiblesse et sans dureté un ministère cruel? Quels efforts tentera cette mère au désespoir dans le combat cruel, comme elle le dit elle-même[2], qui va s'ouvrir? Euripide n'est pas resté au-dessous d'une telle attente.

Ulysse annonce la volonté des Grecs, dont il est l'interprète et l'instrument, dans un langage bref et décidé, qui ne permet ni l'espoir ni la résistance et commande la résignation : à peu près comme le Talthybius des *Troyennes*, mais avec ce ton plus marqué d'autorité et de commandement qui doit distinguer d'un sulbaterne un des chefs de l'armée. Hécube, de son côté, se modère, se recueille, rassemble ses forces, et, de même qu'Ulysse a cherché tout d'abord à la décourager par l'expression absolue et péremptoire de ses ordres, elle s'efforce, à son tour, de lui rendre, avant tout, par le souvenir d'un bienfait important qu'il a reçu d'elle, sa mission plus pénible

1. V. 214 sq.
2. V. 227 sq.

et plus embarrassante. Tous deux, comme on voit, prennent leurs avantages avec cette habileté que leur suggèrent, à l'un l'expérience des hommes et l'habitude de la parole, à l'autre cet art d'instinct qui naît du danger et du désespoir :

HÉCUBE.

S'il est permis aux esclaves d'interroger les hommes libres, sans les offenser, sans blesser leur cœur, je puis te parler, et tu dois m'entendre.

ULYSSE.

Tu le peux, en effet, parle : je ne t'envierai pas ce peu de temps que tu me demandes.

HÉCUBE.

Tu sais, quand tu pénétras dans Ilion, pour observer les Troyens, caché sous d'obscurs lambeaux, la barbe souillée de sang et baignée de tes larmes ?

ULYSSE.

Sans doute : une telle aventure n'a pas seulement effleuré mon âme.

HÉCUBE.

Hélène te reconnut et le dit à moi seule[1].

ULYSSE.

Je m'en souviens, et du danger que je courus alors.

HÉCUBE.

Ne pressais-tu pas mes genoux, dans la plus humble posture?

ULYSSE.

Oui, d'une main tremblante que je sentais mourir parmi tes vêtements.

HÉCUBE.

Que me disais-tu, en ce moment, où tu étais en ma puissance, mon esclave?

ULYSSE.

Tout ce que je pouvais trouver, pour ne pas mourir.

HÉCUBE.

Je t'ai sauvé, je t'ai fait sortir de nos murs.

1. *Et le dit à moi seule,* addition d'Euripide au récit d'Homère; *Odyss*, IV, 244 sqq., blâmée, comme peu vraisemblable, non-seulement par Eustathe, mais par le scoliaste de notre poëte.

ULYSSE.

Il est vrai : je te dois de voir encore ce jour qui nous éclaire[1].

Ulysse, on le voit, ne conteste rien, et, comme Brumoy le remarque avec raison, Euripide lui a conservé soigneusement cet art que lui prête l'antique poésie, d'entrer d'abord dans les raisons de ses adversaires, pour faire ensuite valoir les siennes avec plus de force.

Ce qu'ajoute Hécube est d'une éloquence bien pressante et bien persuasive. Elle s'adresse tour à tour à la reconnaissance, à la justice, à la pitié d'Ulysse. Quelle honte à lui de traiter ainsi, pour complaire à la multitude, celle à qui il doit tant! Convient-il d'ensanglanter le tombeau d'Achille par un sacrifice humain plutôt que par une hécatombe? Si on veut le venger, Polyxène n'est point coupable envers lui; si on prétend l'honorer par la beauté de la victime, Hélène est plus belle et plus digne de périr. Ah! n'y a-t-il pas eu assez de morts? Qu'on ne tue point sa fille, en qui est désormais toute sa joie, qui lui fait oublier ses maux, qui la console de tout ce qu'elle a perdu, qui est tout pour elle, sa patrie, sa nourrice, son bâton, son soutien et son guide. Il ne faut point abuser de la victoire; il ne faut pas se fier à la fortune. Elle-même était autrefois, et maintenant n'est plus. Qu'Ulysse aille trouver les Grecs et leur demande la grâce de malheureuses femmes qu'ils n'ont point immolées dans le premier emportement de leur victoire, que protégent le saint asile des autels et l'humanité des lois : Ulysse l'obtiendra sans peine par l'autorité de sa sagesse et de ses discours[2].

1. V. 232-248. J'ai suivi, pour les derniers vers, l'ordre fort judicieusement adopté par God. Herman, d'après l'autorité d'un manuscrit, et par Boissonade.
2. V. 291 sqq. Ennius, au rapport d'Aulu-Gelle (XI, 4), avait ainsi traduit, assez exactement, ce dernier passage :

Hæc tametsi pervorse dices, facile Achivos flexeris :
Nam quum opulenti loquuntur pariter atque ignobiles,
Eadem dicta, eademque oratio æqua non æque valet.

« En disant ces choses aux Grecs, quand même tu les dirais mal, tu

La Harpe a traduit ce passage, avec quelques-uns de la même pièce, dans des vers élégants et harmonieux, mais où l'on peut regretter quelquefois la naïve familiarité du grec[1]. On doit faire le même reproche, comme aussi adresser le même éloge, à une imitation que je rapporterai de préférence, parce qu'elle est moins connue, et qu'elle a pour nous l'intérêt toujours plus vif d'une production contemporaine.

Je citais précédemment[2], à l'occasion des *Troyennes*, une cantate dont cette tragédie a inspiré le sujet à Casimir Delavigne, fort jeune encore. Le même poëte, à peu près vers la même époque, s'est également exercé sur la tragédie d'*Hécube*, dont il se proposait, après les infructueux essais de tant d'autres, d'enrichir notre scène. Attiré bientôt vers des sujets plus neufs, et par là plus heureux, il a renoncé à ce dessein, et n'a considéré son ouvrage que comme une étude qui devait rester étrangère au public. Un morceau cependant en a été publié dans un recueil[3] : c'est le discours d'Hécube à Ulysse, qui nous

les persuaderas facilement. Les même raisons, le même langage, dans la bouche des grands, ou dans celle des petits, n'ont pas les mêmes effets. »

C'est précisément ce que Molière a fait dire à Sosie (*Amphitryon*, acte II, sc. 1) :

Tous les discours sont des sottises,
Partant d'un homme sans éclat :
Ce seraient paroles exquises,
Si c'était un grand qui parlât;

ce qu'après a dit La Fontaine dans une de ses fables, *le Fermier, le Chien et le Renard*, XI, 8 :

Ce chien parlait très à propos;
Son raisonnement pouvait être
Fort bon dans la bouche d'un maître
Mais n'étant que d'un simple chien,
On trouva qu'il ne valait rien.

1. *Lycée*.
2. P. 357 sqq.
3. *Lycée français*, 1820, t. IV, p. 194. En 1839 a été imprimée à Reims une traduction en vers de l'*Hécube* par A. B. Drouet.

occupe en ce moment. On me saura gré de le reproduire.

HÉCUBE.

Vous souvient-il encor du jour où dans Pergame,
Sous d'obscurs vêtements déguisant vos projets,
Vous veniez des Troyens surprendre les secrets?
Hélène pénétra cet important mystère;
Je fus de son aveu seule dépositaire.
Ulysse, quel Troyen ne vous eût condamné?
A mes pieds sans espoir vous étiez prosterné,
Et, glacé par la mort à vos regards présente,
Vers moi vous étendiez une main suppliante.
N'étais-je pas alors arbitre de vos jours?

ULYSSE.

D'un seul mot votre bouche en eût tranché le cours.
Vous pouviez me punir....

HÉCUBE.

Je le devais peut-être,
Ingrat, et ma pitié ne te fit point connaître.
Je t'épargne un trépas honteux et mérité;
Tu me dois tout, l'honneur, le jour, la liberté,
Et tu veux m'accabler, et, pour reconnaissance,
Tu prends un soin cruel d'irriter ma souffrance;
Sur l'esprit des soldats que ton art a séduit,
L'ouvrage de mes pleurs par toi seul est détruit;
Pour Achille et les dieux c'est toi qui les décides.
Les dieux commandent-ils à vos mains parricides
De traîner des captifs sous le couteau mortel,
Comme de vils troupeaux réservés à l'autel?
Mais je veux que, flatté d'une pareille offrande
En faveur d'un héros le ciel vous le commande.
Est-ce à moi d'honorer de ce tribut sanglant
Celui dont les exploits ont déchiré mon flanc?
Faut-il sacrifier ma fille à sa mémoire?
Doit-elle de ses jours payer votre victoire?
Pour mourir sous vos coups, quels sont ses attentats?
Elle n'a point causé nos funestes débats,
Et, brûlant sur ces bords d'une flamme adultère
Appelé dans nos champs la famine et la guerre.
Une autre a divisé les Grecs et les Troyens;
Elle seule a perdu vos guerriers et les miens;

De son crime au tombeau qu'elle emporte la peine:
Justifiez les dieux en punissant Hélène.
Mais respectez ma fille, épargnez mes vieux ans,
Laissez-moi cet appui de mes pas chancelants.
Près d'elle mes douleurs me semblent moins amères.
En elle je retrouve et son père et ses frères.
C'est me ravir encor tout ce que j'ai perdu
Que m'enlever ce bien par qui tout m'est rendu,
Ce doux et cher trésor qui me reste de Troie,
Mon guide, mon espoir, ma famille et ma joie.
Écoutez ma prière et soyez généreux;
Instruit par vos malheurs, plaignez les malheureux.
Ulysse, par ma voix l'équité vous supplie
De ne point opprimer qui vous donna la vie.
Qu'un service passé vous parle ici pour nous:
Je vous vis à mes pieds, j'embrasse vos genoux;
Je vis couler vos pleurs, tournez sur moi la vue;
Contemplez l'infortune où je suis descendue;
Moi, veuve de Priam, j'implore vos regards,
Et je baise la main qui brisa nos remparts.
Oui, vous nous défendrez, vous serez notre asile:
Sauvez-nous, retournez vers le tombeau d'Achille;
Par l'amour combattu, Pyrrhus doit hésiter;
Atride à vos discours ne pourra résister;
Vous saurez dans les cœurs réveiller la clémence,
Vous fléchirez les Grecs, et si votre éloquence
De Calchas et des dieux désarme le courroux,
Vous ferez plus pour moi que je n'ai fait pour vous.
. . . . . .

Rien ne manque à cette prière si touchante d'Hécube, ni la raison, ni la dignité, pas même, on l'a dit[1], l'adresse innocente d'intéresser à sa cause la vanité d'un ennemi. Mais tout cela vient échouer contre l'inflexible fermeté d'Ulysse, qui oppose aux larmes d'Hécube celles de tant de femmes grecques privées comme elle de leurs enfants; à ses motifs, le devoir impérieux de satisfaire Achille et d'honorer les morts.

Ce qui soutient, ce qui relève le rôle d'Ulysse, ici

1. La Harpe.

comme partout où l'ont fait agir et parler les tragiques grecs, c'est le génie du politique, le dévouement du citoyen, dont il est comme le type dans leur théâtre. Prompt à former un dessein, habile à le faire prévaloir, ardent à en poursuivre, à en assurer l'exécution par sa patience et sa dextérité; bravant, dans l'intérêt public, non-seulement la fatigue et le danger, mais les apparences les plus fâcheuses, les plus outrageantes imputations, les réclamations de la douleur, les emportements du désespoir; capable cependant d'émotion, comme quiconque porte un cœur d'homme, mais sachant se contenir assez pour assurer ses succès, pas assez pour les avilir : tel est l'Ulysse de Sophocle[1] et d'Euripide; tel est celui que leur a emprunté Racine; personnage qui ne peut assurément compter sur notre sympathie, mais qui obtient de nous cet intérêt qu'excite toujours le spectacle d'un caractère énergique, d'une forte intelligence aux prises avec une situation hasardeuse et difficile.

Hécube vaincue appelle à son aide des armes plus puissantes, elle l'espère, les prières de sa fille. Ulysse a aussi des enfants; peut-être la voix de Polyxène remuera-t-elle son cœur de père. Quelle gradation ingénieusement naturelle dans cette scène! Nous avons déjà vu[2], chez le même poëte, dans son *Iphigénie en Aulide*, un semblable plan d'attaque. Comme tous les génies féconds, Euripide se répète, mais sans uniformité. Polyxène ne dispute pas sa vie, au contraire elle l'abandonne, et voici en quels termes :

« Je vous vois, Ulysse, retirer votre main sous vos vêtements, et détourner le visage, pour que je n'y puisse atteindre. Rassurez vous : vous avez échappé à ce dieu des suppliants, que je pourrais faire parler. Je suis prête à vous suivre, et parce que la nécessité le veut, et parce qu'il me convient de mourir. Je me montrerais autrement trop faible femme, trop

1. Voyez t. II. p. 11 sq., 90 sqq.
2. Plus haut, p. 31 sqq.

lâchement éprise de la vie. Et pourquoi vivrais-je encore, moi, dont le père commandait à tous les Phrygiens, qui, née si glorieusement, grandissais pour de si belles espérances, royale fiancée, prix envié de nobles rivaux qui se disputaient la gloire de m'introduire dans leurs foyers, maîtresse et souveraine parmi les femmes de Troie, admirée entre ses filles, semblable aux dieux en toutes choses, hormis qu'il me fallait mourir? Maintenant, me voilà esclave : ce nom seul me ferait désirer et chérir la mort, car je n'y suis point faite. Et puis, peut-être rencontrerais-je des maîtres cruels, possesseurs pour quelque argent de la sœur d'Hector et de tant de héros, qui me réduiraient indignement à pétrir leur pain, à balayer leur maison, à manier la navette, à consumer dans de vils travaux de tristes jours. Un esclave, acheté au hasard, déshonorerait ma couche, naguère désirée des rois. Non : mes yeux en se fermant verront encore le jour de la liberté; je donnerai volontairement ce corps à Pluton. Emmenez-moi, Ulysse, immolez-moi. Aussi bien, pourrais-je maintenant me flatter de l'espérance, de la pensée d'un meilleur avenir? Ma mère, ne nous retiens point; épargne-toi d'inutiles discours, d'impuissants efforts; tu dois vouloir aussi que je meure, avant de rien souffrir de honteux, d'indigne de moi. Celui qui n'a point encore goûté du malheur, porte, il est vrai, mais porte avec peine le joug auquel on plie sa tête; mieux vaudrait pour lui mourir que vivre. Vivre dans l'abaissement, c'est un pénible sort[1]. »

Ces paroles, d'une noble résignation, ne laissent à Hécube aucun espoir; elle s'écrie qu'elle veut périr à la place de Polyxène, ou du moins avec elle; elle se saisit de sa fille, elle s'y attache comme le lierre au tronc du chêne, dit-elle[2]. Mais la douce voix du Polyxène se fait encore entendre, et, mieux que les menaces et les avis d'Ulysse, modère l'égarement de sa douleur. Alors commencent de longs et tendres adieux, au milieu desquels on distingue des traits admirables :

POLYXÈNE.

Que dirai-je de votre part à Hector et au vieillard votre époux?

1. V. 340-376.
2. V. 396.

HÉCUBE.

Dis-leur que je suis devenue la plus malheureuse des femmes[1].

« Adieu, s'écrie plus loin Polyxène; adieu, ma mère; et toi, Cassandre ma sœur; et toi, mon frère Polydore! » — Vit-il encore, reprend Hécube? Je ne sais; j'ai tant de malheur[2]! »

Ceci n'est pas seulement un touchant dialogue, il faut y voir encore une préparation habile à l'intérêt qui doit remplir la seconde moitié de l'ouvrage.

Enfin Polyxène s'arrache à un entretien que prolongerait sans fin l'insatiable regret d'une mère, et que n'oserait rompre Ulysse lui-même.

« Ulysse, voilez ma tête, et conduisez-moi. Je sens mon cœur défaillir, avant d'être frappé, aux douloureux accents de ma mère, et moi-même je la fais mourir par mes pleurs. O lumière! je puis encore invoquer ton nom, mais je ne jouirai plus de ta vue que dans un court moment, entre le glaive et le tombeau d'Achille[3]. »

Jamais Euripide ne s'est élevé plus haut que dans ce rôle de Polyxène, qu'on doit placer auprès de son Andromaque, de son Alceste; jamais il ne s'est rapproché davantage de ces modèles héroïques d'Eschyle et de Sophocle, dont il a trop souvent, par la recherche d'une nature vulgaire et l'abus du pathétique, altéré l'idéale beauté. Sophocle, nous le savons, avait fait une *Polyxène*[4]; nous avons le droit de douter que cette tragédie fût d'un ordre supérieur à la première moitié de l'*Hécube*. C'est ici la figure humaine avec ses traits les plus touchants et

1. V. 420 sq.
2. V. 424 sqq.
3. V. 430-435.
4. On y voyait, selon Strabon (X), une dispute entre Ménélas et Agamemnon, dont l'un se montrait pressé de quitter le rivage troyen, tandis que l'autre voulait s'y arrêter pour offrir un sacrifice expiatoire à Minerve. L'apparition de l'ombre d'Achille, racontée seulement chez Euripide (v. 107 sqq.), y était, au rapport de Longin (*de Subl.*, XIII), mise en action, et Stobée (*Ecl.*, I, c. 52, 46) nous a conservé quel-

les plus nobles tout ensemble. Le courage de Polyxène, qui la soutient ainsi que sa mère au milieu d'une si cruelle et si terrible épreuve, enlève à la situation ce qu'elle aurait de trop déchirant, et corrige, par l'admiration, la pénible émotion qu'elle excite.

Le même effet se prolonge et s'achève dans un récit, qui fait connaître la mort de la jeune princesse. Cet acte d'une superstition barbare, ce sacrifice humain, Euripide ne cherche point à en rembrunir le tableau, mais à l'éclaircir, au contraire, à l'adoucir autant qu'il est en lui. C'est, au milieu des apprêts et de l'ordre pompeux d'une cérémonie religieuse, au milieu d'un concours paisible et silencieux, d'un côté la fière assurance d'une victime si jeune et si belle, la sublime modestie de sa chute, de l'autre la pitié et le trouble de celui qui l'immole, le respect et l'enthousiasme de ceux qui la regardent mourir. Il semble, à je ne sais quelle sérénité riante répandue par le poëte autour de cette lugubre scène, que ce soit une fête qui s'achève.

Mais écoutons comme Talthybius la raconte à Hécube, et par là, art vraiment admirable! console presque son inconsolable douleur. Ce n'est pas moi qui l'imagine, c'est elle-même qui le sent et qui l'exprime :

« O ma fille, je ne saurais effacer de ma mémoire et cesser de pleurer ton triste sort; mais tu as ôté quelque chose à l'excès de mon malheur et de mon affliction par ton généreux courage[1]. »

Voici le récit, que les paroles d'Hécube louent mieux que je ne le pourrais faire :

« . . . Le fils d'Achille tire son glaive du fourreau, et fait

ques-unes des paroles prononcées par le fantôme. D'un passage de l'argument d'*Ajax* on peut conclure que *les Captives* du même poëte étaient celles précisément qu'Euripide a mises en scène dans ses *Troyennes*; seulement, d'après le caractère des fragments, Brunck et d'autres ont pensé que cette pièce était un drame satirique. E. A. J. Ahrens ne partage pas cette opinion. Voyez ce qu'il dit des deux pièces, *Sophocl. fragm.* éd. F. Didot, p. 275. 278 sqq.
1. V. 586 sqq.

signe à la troupe choisie de jeunes guerriers, qui gardait la victime, de la saisir. Mais aussitôt que Polyxène a compris leur dessein, elle leur adresse ces mots : « O Grecs, qui avez « détruit ma patrie, c'est volontairement que je meurs ; ne « portez point la main sur moi ; je me présenterai seule, « sans hésiter. Laissez-moi libre, au nom des dieux, afin que « libre je meure. Reine, je rougirais de porter chez les morts « le nom d'esclave. » Les peuples applaudissent par un murmure pareil à celui des flots, et Agamemnon ordonne qu'on cesse de retenir la jeune fille.... Alors, elle saisit sa robe près de l'épaule, et, la déchirant jusqu'à la ceinture, elle découvre son sein, beau comme celui d'une statue, puis, fléchissant le genou, elle prononce ces désolantes paroles : « Voilà ma poi- « trine, jeune guerrier, tu peux me frapper, si tu le veux. « Préfères-tu m'égorger, ma gorge est toute prête. » Et lui, plein de pitié, voulant et ne voulant plus, tranche enfin avec le fer le passage du souffle et de la voix. Une source de sang jaillit. Mourante, elle paraît occupée du soin de tomber avec décence, et de cacher aux yeux ce qu'ils ne doivent point voir. »

Je traduis dans sa simplicité ce trait si célèbre par les imitations, non pas plus vraies ni plus belles, mais d'un tour plus élégant, d'Ovide[2] et de La Fontaine[3] :

Elle tombe, et tombant range ses vêtements,
Dernier trait de pudeur à ses derniers moments.

« Aussitôt qu'elle a rendu le dernier soupir, les Grecs s'empressent à l'envi autour d'elle : les uns couvrent son corps de feuillages, les autres apportent des branches de pin et dressent un bûcher ; et si quelqu'un paraît les mains vides, il s'entend dire aussitôt : « Quoi, lâche ! tu te tiens tranquille,

1. V. 564 sqq. Avant Euripide, le statuaire Alcamène, ou quelqu'un de ses élèves, dans le bas-relief du temple de Phigalie, où était représentée la défaite des Centaures par Thésée, avait prêté ce sentiment pudique à Hippodamie, embrassant d'une main la statue de Diane et de l'autre cherchant à ramener sur ses membres nus le voile qu'arrachait Eurytion (Voyez les *Monuments d'antiquité figurée, recueillis en Grèce par la commission de Morée et expliqués* par Ph. Lebas, Ier cahier, p. 55). Après Euripide, et peut-être à son exemple, Polyclète, peintre aussi bien que statuaire, avait peint la chute modeste de Polyxène dans un tableau décrit et vanté par le poëte épigrammatique Pollianus. (Voyez ses vers avec quelques autres passages du même genre, et une récapitulation des travaux de la critique à ce sujet, dans une note de Boissonade sur la traduction grecque des *Métamorphoses* d'Ovide par Planude, p. 574.)
2. *Métam.* XIII, 479 sq. Cf. *Fast.* II, 833.
3. *Les Filles de Minée.*

« tu n'apportes rien, tu n'as rien à offrir à cette noble, à cette « généreuse fille ? Voilà comme on parle de votre enfant qui « n'est plus, ô la plus fortunée des mères, et aussi la plus « malheureuse[1] ! »

Ce mélange de férocité barbare et d'humanité, qui fait que les meurtriers de Polyxène s'occupent ainsi de ses funérailles, se trouve également dans la tragédie des *Troyennes*. Lorsque Talthybius rapporte à Hécube, pour qu'elle l'ensevelisse, le corps d'Astyanax, il prend soin de le laver lui-même dans les eaux du Scamandre, et se charge de lui creuser une tombe[2]. Un tel retour aux sentiments de compassion, que les mœurs les plus rudes et les plus farouches ne peuvent entièrement effacer du cœur de l'homme, est, par le contraste même, de l'effet le plus touchant.

La mort de Polyxène et celle de Polydore, qui sont les éléments de cette tragédie, ne se tiennent réellement que par la douleur qu'en ressent Hécube, et l'impression qui résulte, pour le spectateur, de la peinture d'une mère si étrangement poursuivie de la fortune. Le poëte a cependant trouvé moyen de rattacher ensemble, d'une manière moins abstraite et plus visible, deux événements tout à faits indépendants l'un de l'autre. Hécube envoie une esclave puiser de l'eau dans la mer pour laver, selon l'usage, le corps de sa fille, et cette esclave lui rapporte le cadavre de Polydore, que les flots ont rejeté sur le rivage. N'est-ce pas là un hasard bien artistement disposé, et une transition des plus spirituelles et des plus adroites ?

Adroites ! un tel éloge n'est pas pur de tout blâme. Chez Eschyle, chez Sophocle, l'art était plus franc et n'avait pas besoin de ces finesses. Les faits dont se composaient leurs drames, s'enchaînaient par la fatalité des événements et de la passion, et non par ces liens arbitraires qui déguisent, comme ici, une succession d'incidents toute fortuite.

1. V. 539-578.
2. *Troad.*, v. 1144 sqq.

Au coup inattendu qui la frappe, Hécube fait éclater un désespoir dont la violence est marquée par la rapidité soudaine du style et du mètre. Elle devine le crime de Polymestor, ne respire plus que la vengeance et l'implore d'Agamemnon, qui, étonné de sa lenteur à ensevelir sa fille, est venu la presser de remplir au plus tôt ce triste office. Elle obtient de lui non pas qu'il punira le traître, c'est, après tout, l'allié des Grecs, et il craindrait de paraître animé contre lui par sa tendresse pour Cassandre, mais qu'il laissera agir le ressentiment des Troyennes.

J'ai parlé ailleurs[1] de la pitié que laisse paraître le chef des Grecs pour la misère d'Hécube. La vue de ses maux inouïs et l'éloquence de ses plaintes rendent ce sentiment naturel. Mais ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'un motif plus particulier le pousse à la compassion. Polydore est frère de Cassandre; Cassandre est sa captive aimée; c'est au nom de ce lien honteux, qu'elle a déploré, détesté, que vient de le conjurer Hécube dans sa détresse[2], et le poëte fait deviner avec art que ce moyen désespéré n'a pas été inutilement employé pour l'émouvoir[3]. Le chœur, chargé sur la scène antique de l'explication des intentions secrètes du drame, ne suggère-t-il pas l'idée d'un commentaire, qui risquerait de paraître subtil, lorsqu'il remarque le pouvoir du temps et des circonstances qui changent la haine en amitié[4]?

1. Voyez plus haut, p. 340.
2. V. 810 sqq. :

Quæ tibi in concubio verecunde et modice
Morem gerit.

Ainsi, selon Nonius, traduit rudement et chastement tout ensemble Ennius dans un vers qui est comme un antécédent grossier de ces charmants passages de Térence (*Andr.* I, 1, 267) et de Virgile (*Æn.* IV, 317) :

Seu tibi morigera fuit in rebus omnibus.
. . . . . Fuit aut tibi quicquam
Dulce meum.

3. V. 839 sq.
4. V. 830 sqq.

Le commencement de la scène est fort beau : on y voit Hécube combattue entre la nécessité de supplier son ennemi et un reste de fierté qui la retient. C'est, on l'a remarqué, comme dans cette scène de Racine où Andromaque se résigne, pour le salut d'un fils, à tomber aux pieds de Pyrrhus[1]. La lutte intérieure qui tourmente le cœur d'Hécube est exprimée sous une forme assez rare dans les tragédies grecques, sous la forme longtemps continuée d'un aparté :

HÉCUBE, à part.

. . . . Malheureuse! que ferai-je? Me jetterai-je aux genoux d'Agamemnon, ou supporterai-je mes maux en silence?

AGAMEMNON.

D'où vient que vous vous détournez de moi en pleurant, sans me répondre?...

HÉCUBE, à part.

Et si, voyant en moi une esclave, une ennemie, il me repousse, je n'aurai fait qu'ajouter à ma douleur.

AGAMEMNON.

Je ne suis pas devin, pour pénétrer, sans vous entendre, jusqu'à vos pensées.

HÉCUBE, à part.

Mais peut-être je lui suppose à tort les sentiments d'un ennemi? Il ne me veut point de mal.

AGAMEMNON.

Vous persistez à vous taire? Eh bien, soit : moi-même je ne veux plus rien savoir.

HÉCUBE, à part.

Sans lui je ne puis venger mes enfants. Pourquoi hésiter encore? Il faut oser, quel que doive être le succès. Agamemnon, par ces genoux que j'embrasse, par votre visage, par votre droite fortunée[2]....

Ce dialogue fort naïf et d'un tour original peint à mer-

1. Acte III, sc. 6.
2. V. 721-737.

veille la préoccupation de la douleur, et éveille une vive attente.

Dans la scène suivante arrive Polymestor, mandé avec ses enfants par un message d'Hécube. Il se répand hypocritement en témoignages d'intérêt, en consolations; il s'excuse de venir si tard; mais lorsque les Grecs ont débarqué sur le rivage de Thrace, il se trouvait retenu à l'extrémité de son royaume, et l'esclave envoyée par Hécube l'a rencontré comme il se rendait près d'elle. Hécube dans sa réponse ne laisse voir que l'abattement du malheur, le calme de la résignation, et tout ce début reproduirait fidèlement ce qui se passe entre des amis et des proches qui se revoient après une grande infortune, si, à travers la cordialité officielle du langage, ne perçait l'embarras, le ressentiment secret des personnages.

Ce contraste, qui fait l'intérêt de la scène, devient de plus en plus marqué lorsque, après les premiers compliments qui ont engagé l'entretien, Polymestor demande à Hécube ce qu'elle désire de lui, et que celle-ci, avant de répondre, le prie d'abord de faire retirer sa suite. Ce sont, des deux parts, toutes paroles à double entente, qui n'ont leur véritable sens que pour le spectateur. Hécube, par ses questions, semble prendre plaisir à augmenter la confusion de son ennemi, à lui faire développer toute sa scélératesse.

HÉCUBE.

Dites-moi, d'abord, ce fils, que vous reçûtes de ma main et de celle de son père, pour le garder dans votre maison, Polydore, il vit?...

POLYMESTOR.

Rassurez-vous : en ce qui le concerne du moins, vous n'avez point à vous plaindre de la fortune.

HÉCUBE.

O cher hôte, la douce parole, et qu'elle est digne de vous!

POLYMESTOR.

Que voulez-vous encore savoir de moi?

HÉCUBE.

Mon fils a-t-il quelque souvenir de sa mère[1]?

POLYMESTOR.

Il eût souhaité de venir ici, vers vous, secrètement.

HÉCUBE.

Et sont-ils en sûreté les trésors qu'il apporta de Troie?

POLYMESTOR.

Sans doute : je les garde dans ma maison.

HÉCUBE.

Conservez-les-lui fidèlement, et ne convoitez pas ce qui est à vos proches.

POLYMESTOR.

Jamais : j'ai bien assez de ce que je possède[2].

Ici Hécube dit à Polymestor qu'elle a voulu lui découvrir, dans l'intérêt d'un fils, à lui, si bon parent, et à ses enfants, qui doivent aussi recevoir la confidence de ce secret, pour le conserver si leur père vient à mourir (remarquez ce sarcasme et cette menace), qu'elle a voulu lui découvrir où sont depuis longtemps enfouies les richesses de la famille de Priam; elle lui indique à quels signes il pourra retrouver le lieu de ce dépôt parmi les ruines de Troie; puis elle l'invite à la suivre dans sa tente pour recevoir de ses mains quelques objets précieux qu'elle a sauvés. Polymestor entre sans défiance, poussé par son mauvais génie, sa cupidité; tandis que la mère de Polydore lui dit en l'emmenant : « Venez,... lorsque vous aurez fait, vous irez avec vos enfants, où vous avez mis mon fils[3]; » paroles[4] où, sous un calme apparent, comme dans

1. Ecqua tamen puero est amissæ cura parentis?
(Virg. *Æneid.*, III, 341.)

2. V. 966-977.

3. V. 998 sqq.

4. On peut les rapprocher des équivoques menaçantes de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. V. 885 sqq., 948 sq. (Voyez t. I, p. 321; de celles d'Ajax, d'Électre, d'Oreste chez Sophocle, dans son

tant d'autres passages de cette belle scène, paraît l'ardeur, la joie de la vengeance, et auxquels répondent les chants sinistres du chœur, qui, resté seul, célèbre d'avance le prochain châtiment du traître.

Je ne sais si c'est uniquement par une ressemblance accidentelle que dans une tragédie de Lemercier, à laquelle a manqué l'épreuve de la représentation, et que l'impression seule a fait connaître, en 1820, dans son Clovis[1], se trouve une situation toute pareille, et même ce dernier trait que je viens de citer.

Le vieux Sigebert s'est tué de sa main pour échapper au roi des Francs; son fils Clodoric se présente à Clovis comme son assassin; c'est pour le servir, lui dit-il, qu'il a commis ce crime; il veut en outre lui livrer les trésors enfouis par son père dans le lieu secret où il s'était caché et où il a trouvé la mort. On comprend que Clodoric veut y attirer Clovis, loin de ses soldats, pour le punir sur le corps même de sa victime. Qu'on me permette de transcrire quelque chose de cette scène, qui offre avec celle d'Euripide une frappante analogie, et se distingue comme elle par l'énergique concision et le sens détourné du dialogue.

CLOVIS.

Prince.... où donc votre père était-il retiré?

CLODORIC.

Sous ce palais, au fond d'un réduit ignoré.

CLOVIS.

Pourquoi refusiez-vous d'abord de m'en instruire

CLODORIC.

Je l'ignorais : lui-même est venu m'y conduire.

CLOVIS.

Il s'est donc sans frayeur mis en votre pouvoir?

Ajax, v. 689 sq.; dans son *Électre*, v. 1447 sqq. (Voyez t. II, p. 20, 335).

1. Acte V, sc. 4.

CLODORIC.

Oui, sans frayeur.... et moi, j'ai rempli mon devoir.

CLOVIS.

Il fallait de ses jours me rendre encor le maître.

CLODORIC.

Vos soldats devant vous m'empêchaient de paraître.

CLOVIS

Sa mort me garantit votre sincère foi.

CLODORIC.

Puissent tous vos sujets vous aimer comme moi!

CLOVIS.

Ce zèle aura bientôt sa digne récompense.

CLODORIC.

Oui, le sang paternel sera payé, je pense.

CLOVIS.

Comptez-y bien : Clovis peut vous en assurer.

CLODORIC.

Un mystère important me reste à déclarer.
L'enceinte de ce lieu cache un trésor immense;
Et, pour me conquérir votre auguste alliance,
Je prétends vous livrer le dépôt précieux
Des biens que sous la terre ont gardé mes aïeux.
Aux avides regards j'ai craint de les commettre.
C'est dans vos seules mains que je les veux remettre :
Suivez-moi sous la voûte où mes pas ont marché.

CLOVIS.

En quels lieux descendrai-je?

CLODORIC.

Où mon père est couché.

C'est, comme on voit, l'annonce menaçante d'Hécube, et ce dernier vers nous ramène à la pièce grecque qui approche de son dénoûment, ainsi que cette analyse.

On entend les cris de Polymestor, auxquels répondent,

par un jeu de scène fréquent chez les Grecs, les accents tumultueux du chœur qui les écoute. Le malheureux se plaint, en gémissant, qu'on lui crève les yeux et qu'on égorge ses enfants. Bientôt on le voit paraître hors de la tente dont les parois cèdent à ses coups redoublés; aveugle, et tout sanglant, il poursuit Hécube et les Troyennes, qui fuient devant lui, en insultant à sa fureur, et à ses efforts impuissants pour se venger; il écoute avec avidité le bruit sourd de leurs pas, il s'élance impétueusement sur leur trace; il va, il vient, il s'arrête; à ses imprécations se mêlent ses tendres plaintes sur ses enfants massacrés et dont les corps restent exposés à d'indignes outrages; il veut retourner, pour les défendre, et il ne peut; une ombre épaisse, une ombre éternelle l'environne; alors son désespoir n'a plus de bornes et s'exhale en longs sanglots, en clameurs confuses, en apostrophes et en images incohérentes. Une telle scène a dû longtemps paraître bien étrange à la réserve de notre art moderne, surtout si l'on pense que son désordre tout lyrique était, comme on n'en peut douter quand on la lit, traduit aux yeux par la plus expressive pantomime.

La douleur de Polymestor, cet infâme meurtrier, justement puni de son crime, ne doit pas nous attendrir, mais nous épouvanter. Le poëte, avec hardiesse, en charge volontairement l'expression presque hideuse. Ce n'est pas un homme qu'il nous montre, mais une bête sauvage blessée par le chasseur, et dont on a tué les petits. La mère de Polyxène et de Polydore pleurait bien autrement ses enfants, et je ne doute guère que l'idée de ce rapprochement ne soit entrée pour quelque chose dans le plan d'Euripide.

Cette image, dont je me servais tout à l'heure, c'est Polymestor lui-même qui l'exprime[1], et elle se présente d'ailleurs naturellement à la pensée quand on entend les farouches rugissements de ce monstre de Thrace.

Agamemnon est accouru au bruit; il s'informe du spectacle étrange qui s'offre à lui; il s'adresse à Polymestor, il s'adresse à Hécube; alors le meurtrier de Polydore, apprenant qu'il est près de celle qui l'a si cruellement puni, s'écrie dans un transport de rage insensée :

1. V. 1035 sq.

« Qu'as-tu dit? Quoi! elle serait là! Montre-la-moi : que dis-je? apprends-moi où elle est : que je la saisisse, que je déchire son corps, que je fasse couler son sang[1]! »

Il se calme cependant pour défendre sa cause devant Agamemnon, qui se fait juge de la querelle. La scène se refroidit, comme il arrive trop souvent chez notre poëte, par une plaidoirie, agréable peut-être pour les Athéniens, grands amateurs de procès, et qui, après en avoir jugé au tribunal, n'étaient pas fâchés d'en retrouver au théâtre.

Allons nous délasser à voir d'autres procès.

Dans un récit, plein d'images vives et frappantes qui nous font connaître ce que nous avaient fait seulement deviner ces cris poussés tout à l'heure derrière la scène, Polymestor raconte par quel artifice les Troyennes l'ont conduit dans le piége; comment ses enfants ont été séparés de lui et massacrés; comment cette troupe de femmes, triomphant de lui par le nombre, lui a ravi la lumière. Il avoue qu'il a commis le meurtre qu'on a ainsi vengé, mais dans l'intérêt des Grecs, pour les délivrer d'un ennemi qui pouvait un jour leur être redoutable. Hécube n'a point de peine à repousser cette excuse mensongère, et à convaincre Agamemnon, déjà persuadé d'avance, que le roi de Thrace n'a sacrifié Polydore qu'à son avarice. Le chef des Grecs se prononce contre Polymestor au nom de l'hospitalité qu'il a violée, et à laquelle il devait une expiation. Polymestor, furieux de ce jugement, s'emporte en invectives contre Hécube et Agamemnon; éclairé de la vue intérieure que les anciens prê-

1. V. 1102 sqq.

taient aux hommes frappés de cécité, il leur annonce la triste fin qui les attend, et ses prédictions, écoutées par l'une avec une foi crédule et craintive, avec trouble et colère par l'autre, achèvent la tragédie[1] dans l'esprit du spectateur, qui ne doute pas de leur accomplissement; elles lui font voir de loin ces catastrophes par lesquelles doivent être unies dans une égale ruine la famille royale d'Ilion et celle de son vainqueur.

1. Il n'est question, dans ce dénoûment, qu'en quelques mots, des funérailles de Polydore, qu'ordonne, avec celles de Polyxène, Agamemnon, v. 264 sq. L'auteur de *Réflexions sur Hécube*, communiquées de 1744 à 1760 à l'Académie de Rouen (Voyez les Mémoires de cette Académie, t. I, p. 238), Dumolard, dont nous avons cité précédemment, t. II, p. 296 et suivantes, un travail du même genre, a défendu fort inutilement la convenance de ce détail si court, par des considérations, d'ailleurs judicieuses et qu'il applique plus à propos aux *Suppliantes* d'Euripide et à l'*Ajax* de Sophocle, particulièrement, sur l'importance attachée par les anciens aux honneurs funèbres et la place, quelquefois considérable, qui leur était attribuée dans la tragédie grecque.

CHAPITRE DOUZIÈME

Continuation du même sujet.

Le génie de la tragédie grecque ne se découvre pas seulement avec évidence dans les monuments admirables qui en sont restés, mais encore dans les nombreuses imitations où, depuis, on s'est appliqué à la reproduire, et qui, par les altérations mêmes qu'a reçues du caractère divers des temps et des lieux, du tour d'esprit particulier des poëtes, le modèle primitif, en sont une sorte de commentaire indirect.

Ce commentaire n'a pas manqué aux deux tragédies d'Euripide analysées, étudiées dans les précédents chapitres, à ses *Troyennes*, à son *Hécube*. Malgré le reproche d'incohérence que tant de critiques leur ont adressé, et dont j'ai cherché à les défendre, malgré des défauts plus réels que je n'ai point prétendu dissimuler, et qui tenaient surtout au penchant de l'auteur et de son public pour les harangues et les maximes, ces deux ouvrages, par des beautés éternellement dramatiques, par une expression pathétique et naïve à laquelle ne pouvaient rien enlever de sa vérité ni de son charme les révolutions des mœurs et du goût, ont pris pour toujours possession de l'imagination humaine, et il n'est guère d'époque ni de littérature où ne se rencontre quelque trace au moins de leur souvenir.

Au temps des pénibles débuts de la Melpomène latine, l'*Hécube* d'Euripide avait été traduite par Ennius[1], et

1. Voyez plus haut, p. 367, 374, 384.

peut-être aussi par Attius[1]; ses *Troyennes* ou la *Polyxène* de Sophocle[2] par ce dernier, auteur en outre d'un Néoptolème, d'un Astyanax où étaient traités des sujets analogues. Les originaux grecs avaient été rendus par eux avec une rudesse énergique, que Cicéron[3] et Horace[4] ne trouvaient pas sans grandeur et sans noblesse. Ils furent très-probablement pour quelque chose dans la composition de cette Troade écrite si lestement, en l'espace de seize jours, avec trois autres tragédies, dont une Erigone, une Électre, par Quintus Cicéron, et que l'illustre frère de l'auteur ne vantait pas sans quelque mélange d'ironie[5]. Plus tard, au siècle d'Auguste, ils inspirèrent, l'un et l'autre, Virgile et Ovide[6].

Que de passages dans l'Énéide attestent cette inspiration étrangère! Lorsque Junon vient réclamer l'assistance d'Éole pour disperser et détruire la flotte d'Énée, ne reconnaissons-nous pas dans cette scène le prologue des *Troyennes?* Lorsque du tombeau de Polydore sort cette voix merveilleuse qui avertit les Troyens de fuir le sol inhospitalier de la Thrace, cette fiction hardie et frappante ne nous fait-elle pas songer au prologue de l'*Hécube?* Et tous ces tableaux si élevés, si touchants, si terribles, qui représentent la nuit de fête et de sang où périt Ilion, ses dieux qui l'abandonnent, son roi immolé aux pieds des

1. Priscien, VI, cite de l'*Hécube* d'Attius ce beau trait

Veter fatorum terminus sic jusserat.

2. O. Ribbeck, *Tragic. latin. reliq.*, 1852, p. 320 sqq.
3. *Tusc.* I, 16. Voyez plus haut, p. 367.
4. *Epist.* II, 1, 56, 165 sq.; *ad Pison.*, 259.
5. Cic., *Epist. ad Quintum fratrem*, III, 1, 6, 9,
6. Avant Virgile, Catulle (*Carm.* LXIV, 364 sqq.), avant Ovide, Properce (*Eleg.* III, XIII, 55), s'en étaient souvenus. Chez Catulle, les Parques annonçant à Thétis et à Pélée le fils qui naîtra d'eux, invoque comme dernier témoin de sa gloire « la victime accordée à ses mânes, quand le tertre funèbre amassé sur sa noble cendre recevra le beau corps d'une vierge immolée. »

Denique testis erit morti quoque dedita præda,
Quum teres excelso coacervatum aggere bustum
Excipiet viveos perculsæ virginis artus.

autels, ses citoyens surpris et massacrés, ses femmes outragées et traînées en esclavage, ne sont-ce pas autant de réminiscences des deux tragédies d'Euripide[1]? Virgile ne s'occupe pas laborieusement de s'approprier par l'artifice de l'imitation telle pensée, telle image, tel vers du poëte grec. C'est son esprit qu'il lui dérobe, et en louant chez lui ces traits d'une tristesse mélancolique que lui inspire le spectacle de la grandeur déchue, de l'esclavage, de l'exil; cette expression dont la vérité pénétrante n'est jamais altérée par la grâce, l'élégance, l'élévation du langage, il est juste de reporter une part de cet éloge aux modèles de la Grèce, qui, avec la nature, avaient formé son génie.

Ovide avait vu Virgile; mais, lui-même nous l'a dit, il n'avait fait que de le voir[2], et déjà se perd dans son ingénieuse et brillante poésie ce naturel exquis de la muse grecque, dont le chantre d'Énée conserva plus fidèlement la tradition[3]. Ses Métamorphoses contiennent une sorte d'abrégé des *Troyennes*, et surtout d'*Hécube*. Marmontel qui le cite[4] comme *un modèle d'éloquence poétique*, assure que *l'antiquité n'a rien de plus éloquent*, et le traducteur Saint-Ange, qui croyait, en égalant Ovide à Virgile, se placer lui-même à côté de Delille, enregistre avec joie dans ses notes ce jugement, que nous nous permettrons de casser. Comment ni l'un ni l'autre n'ont-ils eu la curiosité, bien naturelle et bien facile à satisfaire, de s'assurer si l'original n'était pas, par hasard, comme il arrive assez généralement, plus *éloquent* encore que la copie? S'ils eussent fait cette comparaison, leur eût-il échappé qu'Ovide, dans des vers pleins assurément de facilité, d'élégance, d'éclat, qui même quelquefois ne manquent ni de force ni de sentiment, a cependant mêlé à ces accents que le poëte grec semblait avoir traduits de la nature elle-même, les recherches subtiles du bel esprit! Et, pour en

1. *Æneid.* I, II, III passim.
2. *Trist.* IV, x, 51.
3. XIII, 407 sqq.
4. *Éléments de littérature*, art. *Éloquence poétique*.

donner un exemple, on se rappelle les nobles et simples paroles que prononce la Polyxène d'Euripide, lorsqu'elle s'offre au sacrifice. Voici ce qu'y ajoute Ovide[1] :

« C'est la fille de Priam, et non une captive qui vous en prie: rendez mon corps à ma mère, sans exiger d'elle une rançon. Qu'elle ne rachète que de ses larmes le triste droit d'ensevelir son enfant. Autrefois elle eût eu de l'or pour le payer. »

Cette traduction ne reproduit que bien imparfaitement la vive et spirituelle antithèse qui fait le mérite des vers d'Ovide, et, il faut bien le dire aussi, leur défaut. Polyxène, en un pareil moment, peut-elle songer à opposer ainsi l'une à l'autre ces deux rançons, l'une réelle, l'autre métaphorique? Et puis, comment lui vient-il à l'idée de supposer que les Grecs iront demander une rançon à qui n'en peut offrir, à une esclave? Uniquement dans l'intérêt du poëte, pour amener ce rapprochement prétentieux.

Les tragiques d'Athènes s'effacent de leurs œuvres et n'y laissent paraître que leurs personnages. Ovide, au contraire, se montre sans cesse à la place des siens, et se charge officieusement de parler pour eux. Ne l'en blâmons pas trop sévèrement : ce n'est pas un poëte dramatique, mais un conteur qui veut avant tout exciter, soutenir, renouveler la curiosité par le merveilleux, la variété, l'adroit enchaînement, le tour facile et rapide de ses récits ; qui, du reste, ne croit pas trop à ce qu'il raconte, ne s'embarrasse guère de le faire croire, et lors même qu'il lui arrive d'ébranler le plus fortement l'imagination, de toucher le plus vivement le cœur, laisse volontiers percer, dans son expression, une sorte de scepticisme léger, semble se jouer avec grâce de l'émotion des lecteurs.

Cette apologie ne saurait s'étendre à Sénèque, ou à l'auteur, quel qu'il soit, de la Troade latine. Si, comme il est permis de le croire, il n'a pas précisément travaillé pour le théâtre, du moins s'est-il servi de la forme drama-

1. V. 470 sqq.

tique, et on doit le blâmer, sans restriction, de n'avoir pris au sérieux aucun de ses sujets. Ne cherchez point chez Sénèque une fable, des caractères, le langage de la passion ; vous n'y trouveriez, à la place, que des dialogues sans suite, et le plus souvent sans objet. Ce n'est qu'une apparence de drame, où, parmi beaucoup de déclamations, tantôt emphatiques, tantôt subtiles, quelquefois l'un et l'autre ensemble, ici d'une redondance diffuse, là d'une concision laconique, apparaissent quelques traits brillants, qui sont en vérité les seuls héros dont se soit occupé l'auteur.

J'ai eu plus d'une occasion d'adresser cette critique à ce qu'on appelle les tragédies de Sénèque; je dois la renouveler au sujet de sa Troade, ou de ses Troyennes, comme préfèrent de le dire, avec raison, quelques commentateurs[1]. J'ajouterai seulement que cette pièce est, de toutes les pièces du même recueil, celle qui me paraît se rapprocher le plus d'une œuvre dramatique. La duplicité de l'intérêt, qui se porte alternativement sur la mort d'Astyanax et sur le sacrifice de Polyxène, n'y est pas, il est vrai, sauvée, il s'en faut de beaucoup, avec l'art délicat et profond que nous avons admiré chez Euripide; mais les deux sujets, annoncés ensemble, sont amenés, après des développements distincts, à une conclusion commune, et terminés dans un même récit. Cette disposition, toute simple qu'elle est, donne l'idée d'un certain dessein, d'un ensemble, d'un plan, choses généralement étrangères aux compositions de Sénèque. Ce n'est pas tout : le poëte, corrigeant assez habilement la simplicité d'intrigue des deux tragédies d'Euripide, en a suspendu l'événement par quelques obstacles, et de là sont sorties, ce qui est presque unique dans son théâtre, deux scènes d'une intention déterminée, et même d'un caractère original, qui sans doute ne sont pas exemptes des vices habituels de sa pensée et de son style, mais qui les rachètent aussi par des beautés dramatiques.

1. Jos. Scaliger, Dan. Heinsius ; d'après eux, Brumoy, etc.

Dans la première de ces deux scènes[1], Pyrrhus réclame pour le tombeau de son père le sang de Polyxène, tandis qu'Agamemnon s'oppose à ce barbare sacrifice : Sénèque paraît avoir voulu y faire contraster l'emportement, naturel à un jeune guerrier, au fils d'Achille, et la modération, le sang-froid, convenables à un roi, au chef d'une armée. Ce contraste, quoique marqué trop grossièrement par l'opposition symétrique, d'abord de longs discours, puis de courtes répliques, par un fréquent échange de sentences contraires, et plus souvent encore de sarcasmes et d'injures dont le tour raffiné dément la brutalité plus qu'homérique, ce contraste, avec tout ce que la critique peut justement y relever dans la forme, n'en est pas moins une imagination heureuse, et Racine, pour les contestations fameuses d'Agamemnon et d'Achille, surtout d'Oreste et de Pyrrhus, en a emprunté quelque chose.

Tout le monde se souvient en quels termes, dans notre Andromaque, le roi d'Épire refuse de livrer aux Grecs le fils d'Hector; mais ce sont précisément les vers que tout le monde sait, qu'il est le plus naturel de citer.

Ah! si du fils d'Hector la perte était jurée,
Pourquoi d'un an entier l'avons-nous différée?
Dans le sein de Priam n'a-t-on pu l'immoler?
Sous tant de morts, sous Troie, il fallait l'accabler.
Tout était juste alors. La vieillesse et l'enfance
En vain sur leur faiblesse appuyaient leur défense.
La victoire et la nuit, plus cruelles que nous,
Nous excitaient au meurtre, et confondaient nos coups.
Mon courroux aux vaincus ne fut que trop sévère.
Mais que ma cruauté survive à ma colère!
Que, malgré la pitié dont je me sens saisir,
Dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir!
Non, seigneur, que les Grecs cherchent quelque autre proie
Qu'ils poursuivent ailleurs ce qui reste de Troie :
De mes inimitiés le cours est achevé;
L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé[2].

Les idées principales et le mouvement de ce beau passage sont empruntés à des vers de Sénèque que je vais tâcher de traduire fidèlement, ce qui est presque aussi difficile pour le tragique latin que pour les tragiques grecs, mais par une raison différente. Si l'on est tenté d'ajouter quelque parure à la simplicité un peu nue de ceux-ci, on ne l'est pas moins de ramener l'autre à un langage plus naturel, et l'on court ainsi un risque égal de les défigurer.

1. Acte II, sc. 2.
2. *Andromaque*, acte I, sc. 2.

« Oui, je l'avouerai; que la Grèce me pardonne cet aveu! je souhaitais sans doute que les Troyens succombassent sous nos armes, mais non qu'ils disparussent de la terre. J'eusse arrêté leur ruine, s'il était possible de mettre un frein à l'ardeur de la colère, à la fureur du combat, à l'emportement de la victoire, égarée dans les ténèbres. Toutes ces cruautés, qu'on peut nous reprocher, sont l'œuvre du ressentiment; c'est le crime de la nuit, dont les ombres irritent la rage du soldat; c'est le crime du glaive vainqueur qui, une fois teint de sang, ne saurait être apaisé. Faisons grâce aujourd'hui à ce peu qui reste de Troie. Nous sommes assez et trop vengés. Mais que la fille d'un roi périsse, qu'on l'immole sur un tombeau, que son sang arrose des cendres insensibles, qu'on donne à cet acte cruel le nom d'hyménée? non : je ne le puis souffrir[1]. »

Il y a dans cette tirade quelque redondance judicieusement retranchée par le goût de Racine; mais on voit, et c'en est le plus grand éloge, qu'elle ne lui a pas été inutile. Je croirais volontiers qu'il s'est souvenu d'une fort belle expression qui s'y trouve, *gladii libido*[2], lorsqu'il a dit si hardiment dans Athalie[3] :

Si quelque audacieux embrasse sa querelle,
Qu'à *la fureur du glaive* on le livre avec elle.

De tels rapprochements ont leur intérêt, puisqu'ils nous font remonter à l'origine, et comme retrouver la généalogie de quelques-uns des plus beaux vers de notre

1. V. 277-291.
2. V. 285 sq. Cf. *Herc. fur.* 405.
3. Acte V, sc. 6.

langue. Il va s en offrir du même genre au sujet de la seconde scène que j'ai annoncée, scène qui eût pu fournir à Racine, si le plan de son Andromaque l'eût permis, quelque chose de plus que des détails à extraire et à polir, une situation vive et touchante.

Les premiers vers de cette scène nous montrent Sénèque dans une situation assez piquante, entre les deux génies les plus purs de l'antiquité et des temps modernes, Virgile et Racine, gâtant ce qu'il imite du premier, et, à son tour, imité mais embelli par le second.

Andromaque retrouve Hector dans Astyanax :

« Voilà les traits de mon Hector ! voilà son air, sa démarche ! C'est ainsi qu'il portait ses mains généreuses ! Je reconnais sa noble et majestueuse attitude, la fierté de son front, et cette épaisse chevelure qui flottait sur ses épaules[1]. »

Virgile[2] avait auparavant dit la même chose, mais avec plus de brièveté, de simplicité, de vérité, et Racine, en imitant Sénèque, a remonté par le goût jusqu'à Virgile :

C'est Hector, disait-elle, en l'embrassant toujours ;
Voilà ses yeux, sa bouche et déjà son audace ;
C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse[3].

Remarque-t-on comment s'ordonnent, se resserrent sous la plume habile du poëte français les traits multipliés et confus du tableau tracé par Sénèque ; comme surtout se détache heureusement dans l'imitation celui-ci, perdu dans l'original : *et déjà son audace?* Ce travail industrieux d'imitation et de style, par lequel on ne pensait pas alors que l'inspiration, la véritable inspiration, pût être refroidie, ne le prenons-nous pas ici sur le fait? Il n'y a pas jusqu'au dernier vers :

C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse.

1. V. 465-469.
2. *Æneid.* III, 489 sqq.
3 *Andromaque*, acte II, sc. 5.

expression vive et soudaine échappée sans effort au transport d'Andromaque et à l'émotion de son interprète, qui n'ait été provoqué par un autre passage de Sénèque, où il est contenu[1] :

« J'en atteste les dieux, ô mon Hector, que dans mon fils c'est encore toi que j'aime. Qu'il vive pour me rendre tes traits ! »

Je ne crois pas m'être écarté beaucoup de mon sujet en faisant ressortir, par la comparaison, cette pureté de goût que Racine partage avec les Grecs, et qu'il avait en partie empruntée d'eux. Il faut passer même à la critique quelque épisode.

Ce fils dont s'occupe si tendrement Andromaque, elle tremble de le perdre. Elle a été avertie qu'un grand danger le menace, par un songe, qui a le tort de rappeler, à son grand désavantage, l'apparition d'Hector à Enée dans l'Énéide[2], et dont on peut dire, comme du héros : Combien il est changé ! Il y a pourtant quelque beauté dans la joie que témoigne Andromaque d'avoir revu son époux, même si tristement défiguré[3] ; dans les espérances qu'en dépit du sort elle s'obstine à placer sur la tête de cet enfant que l'on poursuit et pour qui elle cherche un asile. Elle-même s'aperçoit de son illusion, et s'y arrache par ce retour attendrissant qui n'a pas échappé à l'art de Racine :

« Mais j'oublie mon destin. Me permet-il de former de tels vœux ? Vivons ! c'est assez pour des captifs[4]. »

Où Andromaque mettra-t-elle en sûreté cette vie, que sa seule ambition est de sauver ? Troie a été tout entière consumée par les flammes, et de cette grande cité, lui fait dire longuement et subtilement Sénèque, il ne reste pas

1. V. 642 sqq.
2. II, 268 sqq.
3 V. 452.
4. V. 471 sqq.

même de quoi cacher un enfant[1] ! Elle se décide à l'enfermer dans le tombeau de son père, et comme sous sa garde : invention singulièrement spirituelle, et qui n'en est pas moins grande et touchante. Brumoy conjecture qu'Euripide a pu mettre Sénèque sur la voie de cette invention, lorsqu'il a donné à Astyanax pour cercueil le bouclier d'Hector[2].

Les paroles d'Andromaque sont pleines d'un pathétique qui se fait jour à travers les jeux d'esprit. Je vais les citer, pour donner une idée de ce mélange de bon et de mauvais perpétuel chez Sénèque, et qui justifie presque à la fois l'admiration et le dégoût.

« Aujourd'hui, comme toujours, Hector, défends les tiens. Conserve fidèlement le pieux dépôt d'une épouse; que ta cendre protége sa vie! Entre dans ce tombeau, mon fils! Pourquoi reculer? Rougis-tu de ces ténèbres? Je reconnais la fierté de ton père. Tu aurais honte de craindre. Oh! laisse ces grandes pensées, ces sentiments d'autrefois. Prends ceux de ta fortune présente. Vois ce qui reste de nous, un sépulcre, un enfant, une captive! Il faut céder au malheur. Voici la dernière et sainte demeure de ton père; ose y entrer. Si le destin prête son aide aux malheureux, tu y trouveras un asile; s'il te condamne, une tombe[3]. »

Ulysse paraît : il vient de la part des Grecs demander Astyanax. Ses premiers mots, où il témoigne de son regret, sont à peu près ceux du Talthybius d'Euripide. Le reste, où il expose les motifs qui font redouter aux vainqueurs de Troie le fils d'Hector, a quelque ressemblance avec le langage que tient à Pyrrhus l'Oreste de Racine. *Mais ce qu'ils n'eussent point fait*, c'est par une maxime et trois comparaisons que se trouve développée dans le discours d'Ulysse cette considération d'une politique barbare.

Les efforts innocents d'Andromaque pour tromper Ulysse ou éluder ses questions donnent lieu à un dialogue quelquefois très-frappant.

1. V. 476 sqq.
2. Voyez plus haut, p. 355 sqq.
3. V. 501-513.

« Où est ton fils? lui dit-il. — Où est Hector, répond-elle, Priam, les Troyens? Tu n'en veux qu'un, moi je te les redemande tous[1]. »

Il la menace, si elle ne répond, de la torture et de la mort. « Menace-moi de vivre, s'écrie-t-elle; c'est la vie que je crains[2]. »

Son fils! elle ne sait quel est son sort, ou plutôt elle en est trop certaine; il est au tombeau, elle le jure : équivoque que relève une situation si critique. Ulysse part persuadé de la mort d'Astyanax, empressé d'en porter la nouvelle aux Grecs. Cependant il s'arrête et se consulte, dans une sorte de monologue, de long aparté que Brumoy condamne mal à propos, et qui exprime au naturel le génie soupçonneux et pénétrant du héros : les Grecs l'en croiront-ils? et lui-même, en un tel sujet, doit-il en croire une mère et ses serments? Et puis il lui a semblé voir chez Andromaque plus de crainte encore que de douleur. C'est pour lui un trait de lumière : il se rapproche de la mère d'Astyanax et la félicite d'une perte dont il faudrait consoler toute autre qu'elle; car enfin son fils devait être cruellement précipité du faîte de la seule tour qui reste de Troie. A cette terrible déclaration, Andromaque ne peut réprimer un mouvement d'épouvante qu'attendait et que remarque Ulysse. « Elle a tremblé, se dit-il à lui-même; elle est encore mère; sa terreur l'a trahie; c'est par là que je puis la surprendre[3]. » Et, appelant ses soldats, il leur ordonne, à grands cris, de chercher aux environs la victime que réclame la vengeance des Grecs et qu'on a prétendu leur dérober. Puis se retournant tout à coup vers Andromaque, qui, à cet ordre imprévu et au mouvement tumultueux qui le suit, se trouble de plus en plus : « Pourquoi ces regards, lui dit-il, cette agitation, puisqu'il est mort[4]? » Toute cette conduite, on ne

1. V. 569 sq.
2. V. 577 sq.
3. V. 626 sq.
4. V. 632.

peut en disconvenir, est ingénieuse et théâtrale. Le reste de la scène ne l'est pas moins.

Andromaque a soutenu, quoique avec peine, une si douloureuse épreuve. L'esprit inventif d'Ulysse lui en prépare une nouvelle, non moins cruelle et plus décisive. A défaut d'Astyanax, dit-il, le sacrifice expiatoire qui doit assurer le retour de la flotte grecque s'accomplira sur les restes de son père. Calchas veut qu'on répande la cendre d'Hector dans la mer, et qu'on rase son tombeau. Ici se place, pour la seconde fois dans cette scène, un long aparté, un monologue qui est comme le pendant du premier. C'est le tour d'Andromaque de se consulter. Doit-elle sauver son époux d'un odieux outrage, ou son fils de la mort? Délibération assez dans le goût de notre théâtre, dont le fond est touchant, mais la forme bien prétentieuse. Elle se termine par ce trait brillant : « Sauvons celui que redoutent les Grecs[1]. » Cependant Ulysse commande que l'on brise le monument : Andromaque le défend de ses prières et même de ses menaces; elle se jette au-devant des soldats, non sans se comparer elle-même à une belliqueuse Amazone, à une Ménade furieuse; elle évoque l'ombre de son époux, soit dans l'illusion de son désespoir, soit pour effrayer les profanateurs. Ces mouvements, tout violents qu'ils sont, et malgré ce qu'ils entraînent dans leur cours de détails recherchés, sont justifiés par la situation et conformes à la nature. Il est cependant dans mon sujet de faire remarquer que, si notre goût les absout, celui des Grecs les eût peut-être condamnés. C'est tout à fait l'opposé du calme pudique que conserve aux femmes la tragédie grecque, même dans l'expression de la plus violente douleur. L'Andromaque d'Euripide n'a pas un instant l'idée d'opposer à la force une résistance qui n'est pas de son sexe, et qu'elle sent inutile; elle n'appelle pas à son aide son époux, qui ne peut plus rien pour elle; au contraire, nous l'avons vu, elle dit à son enfant, avec un profond sentiment de son impuissance et

1. V. 663.

de sa détresse, bien plus vrai et bien plus touchant, à mon gré, que les transports d'un désespoir frénétique :

« Pourquoi me presser de tes mains? pourquoi t'attacher à mon voile, pauvre colombe réfugiée sous mon aile? Hector, avec sa lance redoutable, ne sortira point de la terre pour te défendre[1]. »

J'ai blâmé les comparaisons de rhéteur que Sénèque mêle au langage de la passion; et, dans le passage ravissant que je viens de citer, il s'en trouve une qui semble appeler la même critique. Mais qui ne sent la différence? Si elle pouvait échapper, ne suffirait-il pas de montrer comment ce passage a été traduit, un peu plus loin, par le tragique latin?

« Pourquoi t'attacher à mon voile, à mes mains? C'est pour toi un vain asile. Telle, au rugissement d'un lion, la tendre génisse se serre contre sa mère tremblante. Mais le monstre cruel l'en sépare; et, saisissant de son énorme gueule sa faible proie, il la brise et l'emporte. Ainsi, mon enfant, on va t'arracher du sein maternel[2]. »

On voit à quel point le langage d'Andromaque, sous la discipline déclamatoire de la Melpomène latine, est devenu descriptif et diffus.

Ces parallèles, qui se sont offerts, m'ont fait anticiper sur le dénoûment de la scène que j'analyse. Je la reprends où je l'ai laissée.

Andromaque s'aperçoit qu'elle ne préservera pas de la ruine le tombeau de son époux, et elle songe, un peu tard peut-être, que son fils périra écrasé sous les débris. Alors elle se jette suppliante aux pieds d'Ulysse, qui l'interrompt et exige avant tout qu'Astyanax lui soit remis. La prière d'Andromaque est plus naturelle et plus attendrissante que d'ordinaire il n'appartient à Sénèque; il en est de même des paroles qu'elle adresse à son fils, lorsqu'elle le fait sortir de l'asile où elle l'a caché, et

1. *Troad.* v. 758 sqq. Voyez plus haut, p. 353.
2. V. 793-800.

qu'elle le présente à Ulysse. Je vais citer les deux morceaux, qui donneront une idée du plus haut degré de vérité et d'éloquence où se soit jamais élevé le génie dramatique de Sénèque. Peut-être lui croyait-il descendre, et attribuait-il à un moment de lassitude et de sommeil ces saillies de simplicité?

« Je tombe à tes genoux, Ulysse; je les presse de ces mains suppliantes qui n'ont jamais embrassé les genoux d'un maître. Prends pitié d'une mère : endure ses larmes avec patience, avec douceur. Plus les dieux t'ont placé haut, moins tu dois nous accabler dans notre chute. Ce qu'on donne au malheur, on le prête à la fortune. Qu'ainsi puisse bientôt te recevoir le lit d'une chaste épouse ! Qu'ainsi puisse Laërte prolonger jusqu'à ton retour le cours de ses années ! Que ton fils te revoie, et qu'allant au delà de tes vœux, il passe en âge son aïeul et son père en sagesse ! Prends pitié d'une mère. Il est dans ma disgrâce ma seule consolation [1]. »

Et comme Ulysse ne lui répond que par ces dures paroles : « Livre d'abord ton fils; puis tu pourras prier, » elle poursuit ainsi dans des vers d'un mètre facile et harmonieux, et d'une grâce sans apprêt, tout à fait digne des Grecs [2] :

« Sors de ta retraite, cher trésor, malheureux dépôt que n'a pu sauver une mère. Voilà donc, Ulysse, l'effroi de vos mille vaisseaux ! un enfant ! Humilie-toi, mon fils, tombe aux pieds de ton maître, embrasse ses genoux de tes mains suppliantes. Ne rougis point de cette nécessité cruelle à laquelle la fortune réduit les malheureux. Oublie tous ces rois d'où tu es sorti, ton illustre aïeul dont l'empire fut si grand, si glorieux : perds jusqu'au souvenir d'Hector : prends les sentiments et l'attitude d'un captif; fléchis le genou, et si tu ne sens pas encore ton malheur, imite les pleurs de ta mère [3]. »

Ici vient un récit un peu long peut-être [4], malgré l'agilité de la mesure, un peu froid malgré l'élégance du style,

1. V. 692-705.
2. On peut les rapprocher de ceux que, dans l'*Andromaque* d'Euripide, v. 520 sqq. (voyez plus haut, p. 278), la mère de Molossus adresse à son enfant.
3. V. 703-715.
4. V. 716-733.

du pardon autrefois accordé par Hercule irrité à Priam enfant.

« Les larmes d'un royal enfant, notre ancienne Troie les a vues elle-même; Priam, tout petit encore, a pu fléchir le farouche et menaçant Alcide.... Ce n'est pas un moindre suppliant qui est à tes pieds et te demande la vie.... »

Cet exemple de générosité ne séduit point Ulysse, qui se renferme, en politique endurci, dans ses craintes pour le repos futur de la Grèce. Andromaque lui réplique éloquemment :

« Craignez-vous donc que cet enfant ne ranime les cendres de notre patrie? Ses faibles mains relèveront-elles nos remparts? Ah ! c'en est fait de Troie, s'il ne lui reste que cet espoir. Non, non, malheureux Troyens, notre ruine est trop complète, pour que nous puissions désormais être un objet de crainte. Hector, dites-vous, nous enfle le cœur : mais vous l'avez traîné dans la poussière, et aujourd'hui, que Troie n'est plus, il perdrait comme nous le courage : le courage ne résiste point à de telles infortunes. Voulez-vous nous punir? mais la servitude n'est-elle pas le plus dur des châtiments? Faites-en peser le joug sur ce noble front : permettez à mon fils de porter vos fers : qui jamais refusa l'esclavage à un roi [1]?

J'ai traduit, pour les citer, ces divers morceaux, et à cause de leur mérite, unique dans le recueil des tragédies latines, et parce que notre théâtre leur doit en partie l'admirable rôle d'Andromaque. N'est-ce pas de là, en effet, que nous est venue cette noble et touchante expression de découragement, de résignation, d'abaissement volontaire, qui prête un charme si mélancolique à ces vers?

. . . . . Digne objet de leur crainte !
Un enfant malheureux, qui ne sait pas encor
Que Pyrrhus est son maître, et qu'il est fils d'Hector.
. . . . . .
Seigneur, tant de grandeurs ne nous touchent plus guère;
Je les lui promettais tant qu'a vécu son père.

1 V. 738-747.

Non, vous n'espérez plus de nous revoir encor,
Sacrés murs que n'a pu conserver mon Hector!
A de moindres faveurs des malheureux prétendent;
Seigneur, c'est un exil que mes pleurs vous demandent[1].
. . . . . Andromaque, sans vous,
N'aurait jamais d'un maître embrassé les genoux[2].
. . . . . .
Fais connaître à mon fils les héros de sa race;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace:
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté;
Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont été.
. . . . . .
Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger;
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager.
Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste;
Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste[3].

La scène se termine moins heureusement par des invectives sans mesure et sans dignité, qu'Andromaque adresse à Ulysse, et par des adieux à son fils, où l'on ne doit que trop souvent regretter le naturel et le pathétique portés par Euripide dans cette situation. La douleur de l'Andromaque latine s'égare puérilement dans un détail minutieux et infini de tout ce que l'avenir réservait à son fils de bonheur et de gloire. L'Andromaque grecque ne songeait qu'à s'enivrer une fois encore de sa vue et de ses caresses, qu'à savourer le charme douloureux de ce dernier embrassement. Une différence remarquable, c'est que, chez Sénèque, Ulysse, avec la dureté du Créon de Sophocle dans son *Antigone*[4], hâte les adieux de la mère et du fils, dureté gratuite, qui ne sert qu'à faire ressortir la prolixité du poëte. Il n'en était pas ainsi chez Euripide; plus conformes à la nature, son Ulysse, son Talthybius, montraient l'humanité compatible avec leur cruel ministère. Une fois le sacrifice qu'ils réclamaient obtenu, ils n'ajoutaient plus une parole, et laissaient à la douleur

1. Acte I, sc. 4.
2. Acte III, sc. 6.
3. Acte IV, sc. 1.
4. V. 879 sqq.

le loisir de s'épancher, sans autre terme que celui qu'elle voudrait mettre elle-même à ses plaintes. C'était Andromaque, c'était Polyxène, qui rompaient librement, par un généreux effort, un trop cher et trop pénible entretien. Si la disposition contraire est moins vraie, si elle dégrade un des deux personnages, elle peut ajouter à l'intérêt qui s'attache à l'autre. C'est l'effet que produit ici cette parole d'Andromaque :

« Laisse-nous le temps de pleurer, Ulysse; il ne sera pas long. Permets seulement que ma main puisse fermer les yeux de mon enfant, hélas! vivant encore[1]. »

Mais je m'aperçois que j'ai, sans le vouloir, corrigé le texte, en effaçant un jeu de mots qui rapproche froidement, par la continuité d'une même expression, reproduite jusqu'à trois fois avec des acceptions diverses, la brièveté du délai réclamé par Andromaque, et la trop courte vie, je me trompe encore, l'âge tendre, la petitesse d'Astyanax. On ne loue guère Sénèque en pleine sécurité; on doit toujours craindre de rencontrer chez lui, sous des apparences qui vous séduisent, quelque pointe cachée. Voyez ce que devient ce passage, que je citais comme vrai et touchant, et qui pourrait l'être à si peu de frais, quand on le traduit mot à mot et sans complaisance :

« Il est bien petit, ô Ulysse, l'espace de temps que je réclame pour pleurer : je ne veux que fermer les petits yeux de mon enfant, hélas! avant sa mort. Tu meurs bien petit encore, Astyanax, mais déjà redoutable. »

N'est-il pas curieux que l'excellent et le détestable se trouvent ainsi séparés par un seul mot, que le goût eût facilement effacé? Cela n'est pas rare chez les hommes d'esprit et de talent, auxquels, comme à Sénèque, manque ce don précieux

1. V. 788 sqq.

La situation que je décrivais tout à l'heure, nous l'avons vue, il y a quelques années, admirablement rendue, dans une production étrangère, sinon par le poëte, du moins par l'acteur qui s'était chargé de remplir de ses pathétiques inspirations cette espèce de canevas, de *libretto* tragique[1]. Appius, du haut de son tribunal, ordonnait à ses licteurs de s'emparer de Virginie, et de la remettre aux mains de celui qu'il venait, par un jugement inique, de déclarer son maître. Virginius, le couteau déjà caché dans sa robe, faisait de tendres adieux à sa fille, mourant avant le coup, entre ses bras, tandis que la dure et importune voix du décemvir, troublant le plaisir amer de ce dernier moment, criait à l'amour d'un père de se hâter!

J'ai exposé, dans un bien grand détail, une scène qui forme comme un drame complet, et est, je le répète, pour l'art et l'effet dramatique, unique chez Sénèque. Je passerai rapidement sur le reste de la pièce, où reparaissent tous les défauts de l'auteur, presque sans aucune compensation.

Le récit qui fait connaître la mort d'Astyanax et celle de Polyxène offre particulièrement des traits saillants de mauvais goût. Quel est l'objet auquel s'attache de préférence le poëte? la peinture des lieux où s'accomplit le double sacrifice, et surtout celle des spectateurs. Il n'emploie pas moins de douze vers à représenter comment ils se rassemblent et se placent; ceux-là sur une montagne, sur une colline, ceux-ci sur des rochers, quelques-uns sur des arbres, dont il désigne soigneusement les espèces, d'autres sur des pans de muraille à moitié détruits, plusieurs enfin sur le tombeau d'Hector[2], ce qui ferait penser que le lieu de la scène a changé depuis le troisième acte. Le courage qu'il prête à un enfant, à une jeune fille, est tout à fait hors de ces proportions de la nature, que les

1. Le *Virginius* de J. S. Knowles, joué par Macready, à Paris, en 1828.
2. V. 1078-1088.

Grecs, Euripide nous l'a montré récemment, savaient donner à l'héroïsme, et qui seules peuvent le rendre vraisemblable et intéressant. Quelque chose de vraiment incroyable, c'est que cette Polyxène qu'il nous peint, avec une exagération déclamatoire, comme saisie d'une ardeur singulière de mourir, ne joue, dans tout l'ouvrage, qu'un personnage muet. Elle passe tout un acte entre Hélène, que les Grecs ont chargée de l'odieux ministère de la tromper sur son sort, en la flattant de l'hymen de Pyrrhus, et Andromaque qui lui dévoile ce mensonge, et lui révèle ce qui l'attend : ses sentiments, dans une telle situation, ne sont connus du spectateur que par le jeu soigneusement décrit de sa physionomie, alternativement triste et joyeuse, selon qu'il s'agit pour elle d'épouser le fils, ou de mourir sur la tombe d'Achille. Rien ne fait mieux comprendre à quel point ces pièces, qu'elles aient été représentées ou non, étaient étrangères au théâtre, que cette bizarre disposition qui, selon le caprice du poëte, réduit ainsi à la pantomime un personnage principal, tandis que tous les autres usent et abusent de la parole. Ce mélange d'actions diverses fait remonter bien haut l'origine du *mimodrame*.

Je n'ai rien dit du rôle d'Hécube; elle n'est pas, comme chez Euripide, le centre, le lien de la composition, elle ne l'anime pas de cette douleur inépuisable qui suffisait à déplorer tant d'infortunes. C'est un témoin qu'on pourrait retrancher et qui souvent disparaît sans qu'on sache pourquoi; c'est un rhéteur qui joue avec la souffrance et disserte sur elle avec emphase ou subtilité. Il y a une scène semée pourtant de quelques beaux traits, où, au milieu des captives troyennes, elle commande en quelque sorte la manœuvre du deuil, prescrit l'ordre et le nombre des lamentations, des gémissements, tant pour Hector, tant pour Priam. Il y en a une autre, c'est la première de l'ouvrage, qu'ont fait assez connaître ces vers, si souvent répétés, de Boileau :

Que devant Troie en flamme, Hécube désolé,

Ne vienne point pousser une plainte ampoulée,
Ni sans raison décrire en quels affreux pays
Par sept bouches l'Euxin reçoit le Tanaïs.
Tous ces pompeux amas d'expressions frivoles
Sont d'un déclamateur amoureux de paroles.
Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez;
Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.
Ces grands mots, dont alors l'acteur emplit sa bouche,
Ne partent point d'un cœur que sa misère touche[1].

Il n'a pas tenu à un commentateur[2] que l'erreur géographique qui dans la harangue d'Hécube substitue le Tanaïs à l'Ister[3], ne passât pour un trait heureux de caractère. C'est chose, dit-il, pardonnable à une femme. Je le veux bien. Mais alors n'eût-il pas été plus convenable qu'elle ne parlât pas de ce qu'il lui était naturel d'ignorer? Sénèque ne se souvenait-il pas de cette Atossa, de cette mère de Xerxès, qui, chez Eschyle[4], ne sait pas seulement ce que c'est qu'Athènes, et s'en informe curieusement.

Euripide, je l'avoue, a supposé à ses Troyennes beaucoup plus d'instruction, et j'ai cru devoir le lui reprocher comme une invraisemblance[5]. Sénèque, qui supprime souvent les beautés, mais qui conserve soigneusement les défauts et s'applique à les exagérer, a poussé celui-ci au delà de toutes les bornes. Il y a dans sa Troade un chœur tellement rempli de noms de lieux[6], que l'étude de ce morceau suffirait presque à la connaissance de la géographie grecque.

Sénèque ne prodigue pas moins les souvenirs mythologiques. On le prendrait pour le plus dévot païen, s'il n'était visible que c'est pur étalage d'érudition, travail de versificateur; si toutes ces légendes, qu'il entasse à plaisir, ne se trouvaient à chaque instant démenties par une

1. *Art poétique*, ch. III.
2. Farnabe.
3. V. 9.
4. Dans *les Perses*. Voyez notre t. I, p. 223.
5. Voyez plus haut, p. 337 sq.
6. V. 815 sqq.

audace sceptique qui passe de bien loin celle que, dans l'intérêt de l'illusion dramatique, on blâme chez Euripide. L'Hécube de ce dernier[1] invoque, il est vrai, Jupiter sous des qualifications philosophiques, sans doute très-peu d'accord avec les croyances du temps; son Talthybius[2], à la vue du malheur inouï de la reine des Troyens, chancelle dans sa foi religieuse, et s'aventure à douter qu'il y ait des dieux ou qu'ils s'occupent des choses humaines. De tels sentiments, attribués à des personnages homériques, sont certainement un anachronisme répréhensible. Mais Sénèque fait bien pis. Dans une pièce où se trouvent un songe prophétique, une apparition, où une ombre est honorée par un double sacrifice humain, vous rencontrez avec étonnement un chœur consacré, tout entier, à nier l'immortalité de l'âme et la vie future. Ce chœur est un très-beau morceau de poésie, qu'on peut mettre à côté du troisième livre de Lucrèce. Voltaire, qui l'a cité plus d'une fois comme un fait curieux de l'histoire morale des anciens, en a imité les derniers vers[3]; mais, en conservant l'idée, il a singulièrement altéré l'expression qui dans le latin a plus de gravité et d'élévation.

Le palais de Pluton, son portier à trois têtes,
Les couleuvres d'enfer à mordre toujours prêtes,
Le Styx, le Phlégéthon, sont des contes d'enfants,
Des songes imposteurs, des mots vides de sens[4].

Nous n'avons pas qualité pour faire ici le procès au philosophe; mais nous devons blâmer le poëte lorsqu'il proteste si étrangement dans son drame contre les croyances mêmes qui lui servent de fondement. Quelle vie pourrait animer une œuvre à laquelle manque cette conviction poétique dont le théâtre surtout ne saurait se passer? Il n'y a, dans les pièces de Sénèque, de sincère

1. *Troad.*, v. 884 sq.
2. *Hécub.*, v. 484 sqq.
3. V. 405 sqq.
4. *Dictionnaire philosophique*, art. *Enfer*.

que la partie philosophique. Le reste est essentiellement un jeu de l'école, un mensonge; la vérité, le naturel des Grecs devait s'y dissiper, ou n'y laisser tout au plus qu'une trace grossière. On éprouve au spectacle de cette destruction littéraire quelque chose du sentiment que prête aux Troyennes, contemplant, des vaisseaux qui les emportent, la ruine de leur cité, ce passage charmant de la pièce latine :

« Qu'éprouverons-nous, malheureuses, lorsque nous verrons la terre décroître et s'accroître la mer; quand disparaîtront les derniers sommets de l'Ida? Alors l'enfant montrera à sa mère, la mère à son enfant, en quel lieu reste couchée Ilion. Elle est là, dira-t-on, en la montrant du doigt, là où s'élève, en tournoyant, vers le ciel ce nuage de fumée[1]. »

La Troade, du reste, laisse percer à travers ce nuage des lueurs assez éclatantes, pour justifier plus que toute autre pièce du même poëte[2] l'enthousiasme indiscret qui, dans l'âge de l'érudition, égalait, et quelquefois préférait la tragédie des Latins à celle des Grecs. Les savants du seizième siècle, assez peu d'accord sur le mérite relatif des diverses productions de Sénèque, s'accordent généralement à placer parmi elles au premier rang sa Troade. Il s'en est même trouvé qui n'ont pas craint de l'élever au-dessus des admirables modèles qu'elle reproduit si imparfaitement, au-dessus des *Troyennes*, au-dessus de l'*Hécube*, que, vers la même époque cependant, Érasme, juge plus délicat, s'appliquait à traduire dans son élégante latinité; que translatait, avec une fidélité barbare, dans son rude français, Lazare Baïf[3]; qu'imitait en italien L. Dolce[4].

Un autre poëte italien de cet âge, Bongianni Grattarolo, s'est comme partagé entre Euripide et Sénèque, tirant de

1. V. 1045-1053.
2. Elle est au premier rang de celles dont s'est occupé récemment, en 1854, M. A. Widal, dans ses *Études*, déjà plus d'une fois citées, sur *trois tragédies de Sénèque imitées d'Euripide*.
3. Voyez t. II, p. 362.
4. Voyez t. III, p. 6, 169, 323.

l'*Hécube* du premier une Polyxène et de la Troade du second un Astyanax, où se fait encore sentir, dans quelques vers simples et touchants, l'heureuse influence des modèles grecs[1].

L'Hamlet de Shakspeare[2] contient un singulier témoignage de l'estime qu'on accordait alors au génie de Sénèque, et qui en faisait comme le représentant principal de l'antique tragédie. Tandis que le prince de Danemark est en proie à ses ennuis mélancoliques, à ses noirs soupçons, on lui annonce l'arrivée d'une troupe de comédiens. Leur introducteur, en vantant leur talent universel, se sert de ces expressions ; « Sénèque n'a rien de trop triste,

1. Voyez Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, partie IIe, ch. XXI. Il cite au IVe acte, comme ne venant ni d'Euripide ni de Sénèque, mais sans en indiquer le rapport ingénieux avec un passage célèbre d'Homère (*Iliad.* VI, 466 sqq.), cette plainte d'Andromaque, au moment où on lui arrache son fils :

« Tu naquis au milieu des armes et des horreurs d'un siége. Tu ne vis jamais un visage riant, un visage sur lequel ne fussent pas empreintes ou la colère, ou la crainte, ou la douleur, ou la mort. Les ruines, les incendies, les bûchers, le sang, furent tes fêtes et tes jeux; tes parents n'ont pu te caresser sans t'effrayer par leurs armes et par les panaches qui flottaient sur leur casque de fer. Tu n'offensas jamais personne, et tu es destiné à un tel excès de malheur!... »

Tu se'nato tra l'arme assediato,
E puoi ben dir che non hai visto mai
Pur un volto ridente, un volto in cui
Non fosse scolto e colorato espresso
O ira, o tema, o pianto, o duolo, o morte.
Solo ruine, incendi, roghi e sangue
State son le tue feste, i tuoi trastulli;
Né t'han potuto far vezzi i parenti,
Senza pria spaventarti, avendo in testa
Con creste minaccianti elmi di ferro.
Da te mai non fu alcuno offeso, e sei
A tanto precipizio destinato!... etc.

Dans une dissertation récente de M. V. Faguet, *Métastase considéré comme critique*, 1856, on trouve, parmi d'intéressants détails sur l'histoire de l'ancien théâtre italien, la citation d'un autre passage, que nous avons plus haut, p. 406, comme traduit d'avance, d'après son modèle latin :

Lascia, figliolo mio, lascia lo spirto
Nobile alquanto, e quel proceder grande
Che tu traggi da gli avi e da i bisavi,
E togli quel che ti dà la tua sorte.

2. Acte II, sc. 3.

Plaute n'a rien de trop léger pour eux. » Plus loin le prince leur demande de montrer leur savoir-faire, et le plus habile sans doute récite un fragment tragique sur la mort de Priam et le désespoir d'Hécube. Qu'était-ce que ce fragment dont Hamlet loue la simplicité, et qui toutefois est plein de recherche et d'enflure? Un extrait de quelque tragédie du temps, une parodie? Le poëte, comme on l'a pensé, avait-il outré à dessein les couleurs de ce morceau épisodique, pour qu'il se détachât davantage du reste de la pièce[1]? Les critiques sont là-dessus très-partagés, et, sans prendre parti entre eux, je me contenterai de voir dans le choix du sujet, et la manière particulière dont il est traité, une sorte d'allusion à la gloire de Sénèque, fort en crédit sans doute auprès des courtisans d'une reine érudite et précieuse, qui avait traduit son Hercule furieux, et qui encourageait de sa royale protection le jargon de l'euphuisme.

Si d'Angleterre nous passons en France, nous y trouverons en 1578[2], notre vieux Garnier qui mêle à la pièce de Sénèque quelque chose des deux pièces d'Euripide, et de tout cela compose, tant bien que mal, une Troade française. Ce n'est pas, je l'ai déjà dit[3], notre tragédie, c'est notre langue tragique qui commence dans ces timides et informes essais. Le mètre y prend quelque aisance; le style, tout infecté qu'il est de trivialité et de pédantisme, y laisse parfois échapper je ne sais quel avant-goût d'élégance et de noblesse. On peut prévoir, quoique de bien loin, l'idiome encore inconnu de Corneille, de Racine, à des vers qu'ils n'eussent point toujours désavoués. Telle est cette belle image de la chute de Troie :

> Le soldat ennemi la regarde et s'estonne....
> Tant elle apparoist grande et superbe en tombant[4],

1. Voyez particulièrement, à ce sujet, W. Schlegel, et dans le Shakspeare de M. Guizot, la Notice de M. de Barante sur *Hamlet*.
2. En 1550 avait paru une *Hécube* de Bouchetel.
3. Voyez t. II, p. 170 sqq.; 366 sqq.; III, 113 sqq.
4. *La Troade*, acte I, sc. 1.

Telle est cette patriotique maxime :

> Eh! quel plus grand honneur sçaurait-on acquerir
> Que sa douce patrie au besoin secourir,
> Se hazarder pour elle et, courageux, respandre
> Tout ce qu'on a de sang pour sa cause défendre[1]?

Tels sont enfin des passages qui se rapportent aux plus belles situations de la Troade de Sénèque, de l'*Hécube* d'Euripide, et par la citation desquels on me permettra de compléter les extraits que j'ai déjà donnés de ce vieux poëte :

ANDROMAQUE.

> N'ayez peur que jamais vos enfants il effroye,
> Qu'il répare jamais les ruines de Troye,
> Qu'il bâtisse un royaume en ces bords désertez,
> Et rassemble en un corps les Troyens escartez :
> N'ayez peur, n'ayez peur qu'à vostre mal il croisse,
> Et qu'au rivage grec jamais il apparoisse,
> Conducteur d'une armée, à fin de se venger,
> Que Mycènes il aille ou Argos assiéger.
> . . . . . .
> J'ay perdu père et mère, et frères, et mary,
> Royaumes, libertez, tout mon bien est péry :
> Rien ne m'est demeuré que ceste petite âme,
> Que j'avois arrachée de la troyenne flamme.
> Laissez-le-moy, Ulysse, et qu'il serve avec moy;
> Hé! peut-on refuser le service d'un roy?

ULYSSE.

> Faites-le donc venir.

ANDROMAQUE.

> Sortez, ma chère cure,
> Sortez, chétif enfant, de ceste sépulture.
> Voylà que c'est, Ulysse; et n'est-ce pas de quoy,
> De quoy mettre aujourd'hui mille naus en effroy?

1. Acte I, sc. 2.

Sus, jetez-vous à terre, et de vos mains foiblettes
Embrassez ses genous, songez ce que vous estes :
Demandez qu'il vous sauve, il est vostre seigneur ;
N'en faites point refus, ce n'est point déshonneur.
Oubliez vostre ayeul, son sceptre et diadème.
Oubliez vos majeurs, et vostre père mesme,
Portez-vous en esclave, et humble, à deux genous,
Suppliez-le qu'il ait quelque pitié de vous[1].
. . . . . .

HÉCUBE.

Que mes maux à pitié vous puissent émouvoir,
O Pyrrhe, et que les ans de moy que l'âge oppresse,
Et de ma fille aussi l'innocente jeunesse,
Poinçonnent vostre cœur : Pyrrhe, laissez-la-moy ;
C'est mon seul reconfort en ce lugubre esmoy :
Elle me sert d'appuy, de baston de vieillesse,
Et de sa piété j'adoucis ma tristesse.
. . . . . .
Ma fille, vous voyez mes prières voler
Autour de son oreille et se perdre par l'air :
Ma fille, que feray-je ? et que faut-il plus faire ?
Parlez vous-mesme à lui, c'est vostre propre affaire ;
Jetez-vous à ses pieds et requerez merci ;
Peut estre vous rendrez son courage adouci.
. . . . . .

POLYXÈNE.

Pyrrhe, ne détournez votre face en arrière,
Ne vous reculez point pour n'ouyr ma prière :
Je ne demande rien : je ne vous requiers pas
Que me veuillez chétive exempter du trespas.
Rasseurez vostre cœur ; vous n'aurez peine aucune
A rejeter, félon, ma requeste importune.
Non, non, je vous suivray, n'en ayez point de peur,
Je vous suivray partout d'un magnanime cœur.
Ne me vaut-il pas mieux que je meure à ceste heure,
Qu'après mille langueurs en service je meure ?
. . . . . .

1. Acte II, sc. 3.

Et, quel bonheur pourrais-je avoir plus en ce monde,
De telle grandeur cheute en misère profonde,
Qui suis fille d'un roy, nourrie avec espoir
De me voir royne un jour dedans un throsne seoir ;
Qui fus la sœur d'Hector aux armes indomptable,
Et maintenant servir captive misérable ?
. . . . . .
Or vous, ma douce mère, hélas ! ne plorez point ;
Plustost esgayez-vous de me voir en ce poinct.
Vous deussiez maintenant, c'est vostre vray office,
Me présenter vous mesme à ce doux sacrifice,
Afin que je ne souffre, asservie à leur loy,
Chose qui soit indigne et de vous et de moy[1].

Les tragédies de Garnier, qui ne nous semblent aujourd'hui que le premier et confus bégayement de notre enfance dramatique, furent, à leur apparition, l'objet d'un vif enthousiasme. Voici en quels termes magnifiques les louait dans ses vers Ronsard, qui dans sa prose se disait naïvement *leur parrain*. Il s'agit précisément de la Troade :

Quel son masle et hardy, quelle bouche héroïque,
Et quel superbe vers entends-je ici sonner ?
Le lierre est trop bas pour ton front couronner,
Et le bouc est trop peu pour ta muse tragique.
Si Bacchus retournoit au manoir Plutonique,
Il ne voudroit Eschyle au monde redonner :
Il te choisiroit seul, qui seul peux estonner
Le théâtre françois de ton cothurne antique.
Les premiers trahissoyent l'infortune des rois,
Redoublant leur malheur d'une trop basse voix ;
La tienne comme foudre en la France s'escarte.
. . . . . .

Singulière illusion de l'amitié et d'une sorte de patriotisme littéraire, qui faisait voir à Ronsard, dans Garnier, le rival et le vainqueur des grands génies de l'antiquité ! Il ne se doutait guère de l'oubli ou du dédain qui les

1. Acte III, sc. 4.

attendait l'un et l'autre, ni que sa gloire déchue aurait besoin quelque jour d'être restaurée, comme un monument détruit, par une critique impartiale et ingénieuse.

La Polyxène de Billard, en 1607, la Troade de Sallebray, en 1640, ces très-pauvres ouvrages, rappelés, pour mémoire, dans les histoires, les bibliothèques du Théâtre-Français, ne méritent pas de nous arrêter. Nous avons vu ce qu'au bel âge de notre scène Racine avait pris de beautés dans *les Troyennes* et dans l'*Hécube* d'Euripide, dans la Troade de Sénèque. Il n'est pas sans intérêt pour sa gloire, afin d'apprécier tout le goût de ses imitations, afin d'excuser l'alliage qu'y a quelquefois introduit l'inévitable influence du goût moins pur de ses contemporains, de savoir ce qu'a tiré des mêmes sources celui qui eut le malheur d'être quelque temps son heureux rival. Si le ridicule attaché au nom de Pradon avait besoin d'être appuyé de nouvelles pièces justificatives, on pourrait joindre à ce que nous savons de sa Phèdre l'analyse de sa Troade, pièce composée en 1679, tout à fait dans la même manière. Ulysse, le grave Ulysse, maître d'Andromaque, se trouve en même temps l'amant de Polyxène; Pyrrhus, au contraire, maître de Polyxène, est l'amant d'Andromaque. Les deux héros emploient une grande partie de la pièce à se contrarier mutuellement, poursuivant, l'un la vie du fils d'Andromaque, l'autre celle de Polyxène. Ils s'aperçoivent à la fin qu'il serait plus sage de s'accorder, et s'entendent pour un échange. Mais voici que le petit Astyanax se précipite, par malice, du haut des murs de Troie. Pyrrhus, soupçonnant Ulysse de l'y avoir un peu aidé, veut, par représaille, immoler Polyxène, qui le prévient et se perce elle-même. Telle est la Troade de Pradon[1]. C'est de cet abîme de mauvais goût, où les Lacalprenède, les Scudéri avaient précipité notre tragédie, que l'ont retirée, à force de génie, Corneille et Racine. Ce qu'ils ont d'admirable n'est qu'à eux; ce qu'on peut

1 Il s'y rencontre, comme dans sa *Phèdre* (voyez plus haut, p. 113),

reprendre dans leurs œuvres appartient tout entier à leur temps.

Rien ne le prouve mieux que la perpétuité de ces détestables traditions. Un des successeurs de Racine, l'estimable auteur de Manlius, Lafosse, dans une Polyxène qui fut, en 1696[1], son coup d'essai très-applaudi, qu'on ne reprit pas sans succès en 1718, et de laquelle paraissent être issus des opéras donnés en 1706[2], et même en 1763[3], défigura, comme Pradon, la fable si simple d'Euripide par un roman d'amour des plus compliqués et des plus vulgaires.

L'éducation du public était encore, chose étrange! bien peu avancée, lorsque en 1754 et 1755, entre deux tragédies de Voltaire, l'Adélaïde du Guesclin, je crois, et l'Orphelin de la Chine, il applaudissait le Philoctète et les Troyennes de Chateaubrun. J'ai déjà eu occasion de montrer[4] combien, dans la première de ces deux tragédies, avaient été ridiculement défigurés, par l'ignorance des mœurs antiques et le respect servile des habitudes de notre scène, la simplicité et l'intérêt pathétique du sujet. La même transformation peut se voir dans les Troyennes, qui cependant valent un peu mieux.

C'était une règle reçue, que tout ouvrage de théâtre

quelques vers où se fait sentir l'influence des exemples de Racine. M. Saint-Marc Girardin en a extrait les suivants :

Mes enfants, oublions cette fierté des rois
Qu'au palais de Priam nous eûmes autrefois.
. . . . . .
Sans nous ressouvenir d'une gloire importune,
Il faut s'accommoder au cours de la fortune;
Et n'étant plus au temps de ses prospérites,
Il faut aller au gré de ses adversités.
Nous ne commandons plus aux peuples de l'Asie;
Notre grandeur sous Troie est toute ensevelie;
Nous sommes des captifs que les Grecs ont soumis;
Nos enfants sont aux fers parmi nos ennemis;
Il faut prendre un esprit conforme à leurs misères,
Et nous ressouvenir que nous sommes leurs mères.

1. En cette même année fut donné un *Polymestor* de l'abbé Genest.
2. *Polyxène et Pyrrhus*, paroles de De la Serre, musique de Colasse.
3. *Polyxène*, paroles de Joliveau, musique de Dauvergne.
4. T. II, p. 146 sqq.

devait, comme un apologue, conduire à une moralité précise. Chateaubrun supposa donc que les malheurs multipliés d'Hécube étaient la conséquence naturelle et la juste punition de la trop grande indulgence de cette reine pour son fils Pâris; et à l'inévitable monotonie de ses plaintes, il ajouta bien gratuitement celle de ses remords fastidieusement rappelés d'un bout à l'autre de la pièce, jusqu'à ce qu'enfin elle se résumât par ces vers si faux et si froids :

> Je me meurs. Rois, tremblez; ma peine est légitime.
> J'ai chéri la vertu, mais j'ai souffert le crime.

C'était une autre règle, non moins respectée, que les personnages principaux fussent perpétuellement ramenés sur le théâtre, même lorsqu'ils n'y avaient que faire. Chateaubrun y tint presque continuellement groupés autour d'Hécube, et Cassandre, et Andromaque, et Polyxène, dont Euripide avait, au contraire, avec tant de raison, exposé isolément les infortunes. Il en résulta, entre ces acteurs si intéressants, une glaciale distribution d'hémistiches et de monosyllabes par lesquels ils témoignaient de leur présence et semblaient répondre à un appel, sans que leur situation, leur caractère particulier eussent le loisir de s'y développer.

Cette scène ainsi encombrée fut encore embarrassée de ces subalternes insignifiants que la tradition, et comme l'étiquette dramatique attachait alors à la personne des héros de tragédie. Le même poëte qui avait donné à Philoctète abandonné dans son île une fille, et à cette fille une suivante, ne put présenter au public le jeune Astyanax sans sa gouvernante Céphise. Le prêtre troyen Thestor marcha accompagné de son confident Iphis, de plus sacrificateur, et au lieu du héraut Talthybius dont le nom est consacré, le conseil des Grecs en eut deux, ce qui est plus digne, Idas et Hilus.

Les tragédies grecques imitées par Chateaubrun se composaient d'une suite de tableaux. Le poëte français, pour accommoder à nos habitudes théâtrales cette simplicité, transforma, par une nouvelle com lication d'intrigue, chacun de ces tableaux en un drame distinct, et fit disparaître ainsi l'unité dont Euripide avait, avec tant d'art, sauvé au moins l'apparence.

Que si l'on examinait en eux-mêmes ces incidents ajoutés après coup au sujet, on les trouverait probablement d'une invention bien puérile : car il s'agit ici de malheurs inévitables qui ne laissent d'autre défense que les larmes, qui ne souffrent d'autre remède que la résignation.

Quel ressort imagina le poëte pour entretenir l'attente et la curiosité du spectateur, et le faire espérer contre tout espoir ? L'intervention de Thestor, un prêtre troyen, protégé comme tel par Calchas. C'est ce Thestor qui d'abord croit pouvoir racheter de ses trésors la famille de Priam, sans prévoir ce qui lui arrive, qu'ils ne pourront lui servir à se racheter lui-même. C'est lui qui encore, d'une façon tout à fait romanesque, par des moyens pour lesquels l'auteur dispose fort librement du temps et de notre crédulité, parvient à sauver Astyanax. Un de ces moyens est bien odieux, et court risque de retirer à Andromaque une forte part de l'intérêt qu'elle excite : il substitue à Astyanax un autre enfant qui est près de périr en sa place. Si l'on a pu blâmer[1] chez Racine le simple souvenir de cette ruse cruelle, qu'en doit-on dire lorsqu'elle est ainsi mise en action ?

Enfin, quoi de moins antique, de moins conforme à Euripide, et de moins vrai que ce Calchas, plus pitoyable que tous les Grecs, qui veut sauver Polyxène de leur superstitieuse fureur, et, par opposition, que le raffinement de cruauté de ceux-ci, qui condamnent Hécube à assister au sacrifice de ses enfants ; que le langage cérémonieusement froid de tous ces personnages dans des situations qui devraient faire éclater avec violence les plus énergiques sentiments de la nature ?

C'est là le défaut capital de la pièce ; les autres lui sont

1. Manzoni, *Lettre*, etc., citée plus haut, p. 293, et t. II, p. 279 sqq.

communs avec de fort beaux ouvrages où le caractère antique n'est guère plus respecté. Du moins y reste-t-il, éloquemment reproduite, l'image de la passion à laquelle n'a pu atteindre la faiblesse de Chateaubrun. Soit qu'il copie Euripide, soit qu'il corrige Sénèque, son goût se montre pur, mais sans puissance. Quelques-unes de ses scènes semblent touchantes, mais par les idées, qui sont d'autrui, non par le langage qui lui appartient. Tout au plus atteint-il quelquefois au naturel et à la simplicité, comme dans ces vers :

Hélas! mon fils, pour toi que puis-je faire encore?
Mon bras, mon faible bras peut-il te conserver?
Nous n'avons plus d'Hector qui puisse nous sauver[1],

et dans cet autre, adressé par Andromaque à Ulysse, lorsqu'elle a réussi à l'éloigner du tombeau de son époux :

Ces farouches soldats, les laissez-vous ici[2]?

La Harpe[3] nous a conservé le souvenir de l'effet que produisait en prononçant ce vers la célèbre Gaussin. Mlle Dumesnil, Mlle Clairon, prêtaient aux douleurs maternelles d'Hécube, aux transports prophétiques de Cassandre, le pathétique et l'éclat que ne leur avait pu donner le poëte. C'est ce qui peut faire comprendre un succès dont aujourd'hui on a droit d'être étonné. Un incident particulier, que rapportent les correspondances du temps[4], ajouta à la vogue de l'ouvrage. Mme de Pompadour imagina de donner, en s'y évanouissant, une éclatante preuve de sa sensibilité. Enfin, et cette explication honore plus le poëte que ne le pourrait faire la meilleure tragédie, le public se plaisait à récompenser sa modestie, sa simplicité, à couronner par un

1. Acte II, sc. 3.
2. Acte III, sc. 5.
3. *Lycée.*
4. Voyez *Grimm.*

éclatant succès sa vieillesse honorable. Ce sont encore les témoignages contemporains qui nous font connaître ce fait; Grimm et La Harpe émoussent le plus qu'ils peuvent la sévérité de leur critique; et Voltaire, dont les Troyennes retardaient les tragédies, ne trouve contre leur auteur aucune épigramme; il s'égaye seulement, dans ses lettres, sur l'innocente rivalité de ces trois vieillards qui, tout près de leur fin, se disputaient la scène française, Chateaubrun, Crébillon, et lui-même.

La bonne volonté du public, qui, en 1755, porta l'auteur de Philoctète et des Troyennes au fauteuil académique de Montesquieu, ne tint pas l'année suivante contre son Astyanax. Cette pièce ne fut ni rejouée, ni imprimée. Que mes lecteurs se félicitent de ce mauvais succès, qui abrége d'autant une revue déjà bien longue.

Un accident burlesque que racontent les biographes de Chateaubrun a encore réduit, avec le recueil de ses tragédies, la tâche qu'elles nous eussent imposée. Il avait, dit-on, composé un Ajax et une Antigone, et les avait oubliés un an ou deux dans un tiroir qui ne fermait point. Un jour pourtant il lui prit fantaisie d'y jeter les yeux Après les avoir cherchés inutilement, il demanda à son domestique, en lui montrant le tiroir, s'il n'y avait point vu deux gros cahiers : « Vraiment oui, monsieur, répondit celui-ci; car c'est avec ces vieilles paperasses que depuis longtemps j'enveloppe les côtelettes de veau qui vous sont servies et que vous trouvez si bonnes comme cela. »

Les sujets divers rassemblés par Chateaubrun dans la fable complexe de ses Troyennes ont été depuis répartis entre des compositions spéciales assez nombreuses, des Andromaques, des Astyanax[1], des Polyxènes. Parmi elles il y en a qui ne sont point arrivées jusqu'à la scène,

1. On cite une *Andromaque* d'un anonyme, mise en musique par Grétry, en 1780, trois *Astyanax*, tragédies et opéra, donnés en 1789, 1805, 1800, les deux premiers par Richerol et Halma, le troisième par Jaure pour les paroles et Kreutzer pour la musique.

et les autres n'ont pu s'y établir. Leurs auteurs ont échoué contre des obstacles impossibles à surmonter, l'étrangeté des mœurs et la nullité de l'intrigue, conduits inévitablement à les altérer par des couleurs et des combinaisons toutes modernes, qu'une longue tradition rendait peut-être encore acceptables, mais dont on a fini par se lasser et ne plus vouloir. Pyrrhus, le lendemain, ou peu s'en faut, de l'embrasement de Troie et du meurtre de Priam, poursuivant Polyxène d'un amour qu'elle repousse ou qu'elle partage; Agamemnon soupirant de son côté pour Cassandre; l'un et l'autre, par affection ou simplement par pitié, occupés à déjouer les entreprises du rigoureux Calchas et de l'artificieux Ulysse contre les filles d'Hécube, ce sont là des conceptions, d'abord bien rebattues, on en peut juger par les analyses qui précèdent, et ensuite bien peu d'accord avec le tableau retracé, dans toute sa vérité, toute sa simplicité, par la tragédie grecque. Tel est, à des degrés divers, le défaut capital de trois Polyxènes, auxquelles cependant le nom honoré de leurs auteurs, de nobles sentiments, de beaux vers, l'imitation ingénieuse de certains traits d'Euripide, de Sénèque, de Virgile, méritent un souvenir de la critique, celle par laquelle Legouvé, en 1784, préludait aux ouvrages dramatiques qui ont commencé sa réputation[1]; celle qu'en 1804 M. Aignan a fait représenter sur le Théâtre-Français; celle enfin qui a mérité, en 1811, à M. Niccolini, une couronne de l'Académie de la Crusca[2].

On lit dans la préface du Moïse de M. de Chateaubiand :

« J'avais autrefois conçu le dessein de faire trois tragédies : la première sur un sujet antique, dans le système complet de la tragédie grecque; la seconde sur un sujet emprunté de l'Écriture; la troisième sur un sujet tiré de l'histoire des temps modernes.

« Je n'ai exécuté mon dessein qu'en partie : j'ai le plan en prose et quelques scènes en vers de ma tragédie grecque, Astyanax.... »

Il est bien à regretter que l'illustre écrivain n'ait pas poussé jusqu'au bout cette expérience et décidé, par son exemple, si la tragédie grecque peut être en effet transportée sur notre scène, avec la vérité de ses mœurs, et la simplicité de son intrigue La première n'arrêterait plus, aujourd'hui que notre goût est devenu cosmopolite et recherche de préférence chez les nations étrangères ce qui nous ressemble le moins. Mais peut-être n'en est-il pas de même de la seconde, que repousse notre amour toujours plus vif pour la complication de la fable, la rapidité de l'action. Je ne crois pas qu'on parvienne jamais à nous faire prendre en patience les calmes et contemplatifs développements de la tragédie grecque. Ce qu'il faut lui demander, ce ne sont pas ses sujets, ni la forme de ses drames, les uns usés et l'autre incompatible avec l'allure actuelle de notre imagination; c'est, s'il se peut, ce secret que nous cherchons encore d'être variés, mais sans bigarrure et sans disparate; vrais, mais d'une vérité choisie; simples, mais avec simplicité.

1. Voyez le recueil de ses *Œuvres inédites*, publié en 1827.

2. Ajoutons, en 1813, les éloges de M. de Sismondi dans son ouvrage sur *les littératures du midi de l'Europe*. ch. XXI. Par la *Polissena* de M. Niccolini, s'ouvre le recueil de ses *Œuvres*, publié à Florence, en 1852, t. I, p. 1 et suiv. La liste de ces *Polyxènes* s'est augmentée, honorablement, de celle qu'a imprimée, en 1832, M. L. de Vauzelles, déjà auteur, en 1860, d'une *Alceste*. Voyez plus haut, p. 240.

TABLE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

LIVRE IV. — *Théâtre d'Euripide.*

CHAPITRE Ier. — Iphigénie en Aulide..... 1
II et III. — Hippolyte..... 42, 70
IV et V. — Médée 116, 148
VI. — Alceste..... 197
VII. — Oreste..... 241
VIII. — Andromaque..... 272
IX. — Les Phéniciennes..... 297
X, XI et XII. Les Troyennes. Hécube.... 331, 363, 393

Typographie Lahure. rue de Fleurus, 9, à Paris.

Patin
Les tragiques grecs
Ref
COLUMBIA UNIVERSITY
0032202490

VOLUME 4

880.121 P27
4

COLUMBIA COLLEGE LIBRARY

EX DONO AMICI LITTERARUM

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS

EURIPIDE

TOME II

23588. — PARIS, IMPRIMERIE A. LAHURE
9, Rue de Fleurus, 9

ÉTUDES
SUR LES
TRAGIQUES GRECS

PAR H. PATIN

EURIPIDE

TOME II

SEPTIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1894

Droits de traduction et de reproduction réservés.

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS.

SUITE DU

LIVRE QUATRIÈME.

THÉATRE D'EURIPIDE

CHAPITRE TREIZIÈME.

Hercule furieux.

Auprès des *Phéniciennes*, des *Troyennes*, de l'*Hécube*, se place, par le genre de la composition, l'*Hercule furieux*. C'est encore une de ces pièces où Euripide, cherchant un remède à l'épuisement des combinaisons dramatiques, a imaginé de rassembler plusieurs événements distincts sous un même point de vue. Qu'Hercule sauve ses enfants de la mort dont, en son absence, les menaçait un usurpateur cruel; que, plus tard, frappé d'égarement par des divinités ennemies, il les fasse lui-même périr, ce sont là, tout le monde l'a remarqué, des faits indépendants l'un de l'autre, mais que le poëte, qui les rapproche, ramène, par le contraste même, à l'unité. Cette unité, d'un genre particulier, précédemment expliqué et sur lequel

196204

il serait superflu d'insister, ressortira, je l'espère, avec évidence, de l'analyse de l'ouvrage.

Hercule, gendre de Créon, roi de Thèbes, a laissé dans cette ville sa femme Mégare et les trois fils qu'il a eus d'elle. Il veut habiter Argos, patrie de ses aïeux ; il veut y rétablir son père Amphitryon, qu'en tient depuis longtemps exilé un meurtre involontaire, et pour qu'Eurysthée consente à leur retour, il s'est soumis à l'accomplissement de tous les travaux que lui imposerait ce tyran. Jusqu'ici, les plus redoutables épreuves ont tourné à sa gloire; mais on doit craindre qu'il n'en soit pas ainsi de la dernière; car, descendu aux sombres bords, pour en ramener Cerbère, il n'a point reparu. Cependant, à la faveur de son absence, des séditieux ont placé sur le trône de Thèbes un Eubéen appelé Lycus, descendant d'un homme de ce nom, époux de l'antique Dircé. L'usurpateur, déjà meurtrier de Créon et de ses frères, veut encore, pour affermir sa nouvelle puissance, mettre à mort ce qui reste de la famille d'Hercule. Le père, la femme, les enfants du héros ont été réduits à se placer sous la protection d'un autel qu'il a autrefois, après une victoire, consacré à Jupiter, devant sa maison. C'est dans ce lieu d'asile que nous les montre, au début de la pièce, dénués de tout, assis, les vêtements en désordre, sur la terre nue, un tableau dont malheureusement le poëte détruit l'effet, si frappant et si pathétique, en se servant, selon sa coutume, d'Amphitryon et de Mégare comme de personnages de prologue, pour informer complaisamment le spectateur de tout ce qui vient d'être rappelé. Peu à peu cependant ils rentrent dans leur vrai rôle, celui de personnages dramatiques, uniquement occupés de leur situation, de leur passion, et aussitôt commencent cette vérité d'accent, cet intérêt pathétique, le plus vif attrait des compositions d'Euripide. Mégare est d'un naturel bien touchant, quand, se reportant aux jours qui ont précédé, elle représente ses jeunes enfants qui l'interrogent sans cesse sur le retour de leur père et, au moindre bruit, la quittent, tout joyeux, pour

voler à sa rencontre; quand, plus préoccupée du présent, elle les peint, par une expression d'une hardiesse familière au poëte, comme une tendre couvée vainement réfugiée sous son aile[1]. Car que peut-elle pour les sauver? Ses espérances sont à bout, et elle ne comprend pas celles que conserve encore Amphitryon. Une discussion s'engage entre les deux infortunés, où paraît, sans affectation, le génie philosophique d'Euripide. C'est d'après la nature, curieusement étudiée, qu'il suppose chez la jeune femme, avec une plus vive impatience d'arriver au terme de ses maux, une plus grande résignation à la perte de la vie; tandis qu'au contraire c'est le vieillard qui paraît le plus obstiné à vivre, à compter sur les chances de l'avenir.

MÉGARE.

Que manque-t-il à votre infortune? Aimez-vous donc tant la lumière?

AMPHITRYON.

Elle m'est chère, sans doute, et je tiens à l'espérance.

MÉGARE.

J'y tiens moi-même; mais faut-il, ô vieillard, se flatter de l'impossible?

AMPHITRYON.

Des délais viennent les remèdes.

MÉGARE.

Ils tardent bien, et cependant l'attente me déchire.

AMPHITRYON.

Comptons encore, ma fille, sur quelque vent favorable, pour fuir les maux où nous sommes; comptons sur le retour de mon fils, de ton époux. Allons! reprends tes sens; arrête ces ruisseaux de larmes qui coulent des yeux de tes enfants; console leur douleur par de douces paroles, trompe-les par quelque fable; cruel mensonge! je le sais bien. L'infortune elle-même finit par se lasser; les vents ne gardent pas toujours leur violence; les heureux cessent de l'être; toutes choses

1. V. 71. Cf. *Andromach.*, v. 442; *Troad.*, v. 759. Voyez notre t. III, p. 277, 353, 405.

changent et prennent un autre cours. L'homme de cœur est celui qui se fie jusqu'au bout à l'espérance. S'abandonner est d'un lâche[1].

L'arrivée du chœur termine, comme toujours, le prologue. Ce sont des vieillards thébains que les vers lyriques du poëte nous montrent gravissant, avec bien de la peine, courbés sur leurs bâtons, les pentes qui de l'orchestre mènent à la scène. Ils se soutiennent l'un l'autre, dans leur marche chancelante, ainsi que jadis, jeunes combattants, ils se secouraient mutuellement de leurs lances. On devine ce qui les amène, le besoin de consoler dans sa détresse la famille de leurs rois, ne pouvant la défendre. Le vif regard des dignes héritiers d'Hercule les charme, et ils regrettent amèrement les guerriers qu'un tel regard annonce, et dont un acte barbare va priver la Grèce.

Cet acte, Lycus vient devant eux en proclamer la nécessité, en hâter l'exécution. Il a tué Créon; ce n'est pas pour laisser vivre ses futurs vengeurs. Que veut-on en retardant si longtemps leur mort? Hercule ne reviendra pas des enfers pour les défendre; et son nom même, que l'on invoque, ce nom que le mensonge seul a fait grand, ne mérite pas de les protéger. Tel est en substance un discours où Lycus avoue impudemment sa politique sanguinaire, insulte avec une cruauté impitoyable à l'impuissance de ses victimes, et, troublé intérieurement de la pensée qu'il s'attaque au sang d'Hercule, se rassure en rappelant la mort, s'absout en niant la gloire du héros. Un tel discours, bien qu'étranger aux habitudes de notre scène, laquelle ne peint guère des mœurs si franchement atroces, ne manque pas de vérité. Ce qui en manque, c'est la dispute de Lycus et d'Amphitryon sur l'estime due à Hercule, et particulièrement aux guerriers qui, dans les combats, font usage de l'arc[2]. Ce passage,

1. V. 90-106.
2. V. 158 sqq., 187 sqq.

par quelque allusion contemporaine[1], a pu plaire aux Athéniens, amoureux d'ailleurs, je l'ai dit souvent, des débats contradictoires du barreau, et qui les retrouvaient volontiers au théâtre : pour nous, nous jugeons qu'Euripide a trop complaisamment consulté leurs préoccupations présentes et flatté leur goût, quand il a refroidi par une si oiseuse polémique une situation si vive.

Elle se réchauffe et, comme le chœur en fait la remarque[2] pour l'instruction du spectateur, élève naturellement à l'éloquence le langage d'Amphitryon, quand, ne se possédant plus, il reproche à Lycus son lâche attentat, le menace des justes retours du sort, accuse l'ingrate indifférence de Thèbes et de la Grèce qui abandonnent à un faible vieillard le soin de défendre contre lui la vie des enfants d'Hercule. A tout instant il change d'interlocuteur : ce ne sont que véhémentes apostrophes à Lycus, aux Thébains, aux Grecs, à ces enfants délaissés, qui tournent vers leur seul et inutile protecteur leurs regards suppliants. Il n'a plus, hélas! sa force première; la vieillesse fait trembler son bras. Oh! s'il redevenait ce qu'il fut, comme il saisirait sa lance, et, ensanglantant la blonde chevelure du tyran, le ferait fuir, plein de terreur, au delà des bornes de l'Atlas!

Lycus répond par l'ordre d'allumer de grands feux autour de l'autel embrassé par ses victimes, afin qu'elles y périssent étouffées. Cette étrange façon de comprendre le droit d'asile et d'accorder avec le respect des dieux la sa-

1. Peut-être, comme on l'a pensé, à la défaite essuyée par un de leurs généraux, Hippocrate, dans le combat de Délos, faute d'hommes de trait, la première année de la LXXXIXe olympiade (Thucyd. V, 90, 94) ; ce qui a été pour quelques critiques une raison de rapporter à la deuxième la date de l'*Hercule furieux*. Voyez Zindorfer, *De chronol. fabul. Euripid.*, 1839; J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, 1844, t. II, p. 19 sqq.; H. Weil, *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, 1844, p. 37. M. Th. Fix, *Euripid.*, éd. F. Didot, 1843, *Chronol. fabul.*, p. XI, aperçoit bien dans le passage une allusion de ce genre; mais il rapproche ce qui y a donné lieu de la date que, par des raisons particulières, tirées d'autres allusions, comme on le verra plus loin, et de certains détails de versification, il assigne à l'*Hercule furieux*, la première année de la XC^e olympiade.
2. V. 235 sq.

tisfaction de sa cruauté, nous l'avons déjà rencontrée chez Euripide[1]. Nous en trouverions des exemples hors de la fable, dans l'histoire elle-même. Il n'y avait pas bien longtemps qu'à Sparte on avait muré les portes du temple où s'était réfugié Pausanias.

Ce n'est pas sans une opposition nouvelle que Lycus s'apprête à consommer son attentat. Les vieillards du chœur, que tout à l'heure il insultait, il menaçait, les traitant outrageusement d'esclaves révoltés, parce qu'ils semblaient ne pas approuver ses fureurs, s'excitent avec colère à leur résister. C'est le roi d'une jeunesse factieuse, ce n'est pas leur roi; ils ne veulent point lui obéir. Tant qu'ils vivront, on ne portera pas la main sur les fils d'Hercule. Qu'attendent-ils pour frapper de leurs bâtons la tête scélérate du tyran? C'est ainsi qu'ils parlent, et puis, comme Amphitryon, ils songent à leur âge, à leur faiblesse; ils se sentent sans force contre l'oppression.

Les choses arrivées à ce point, Mégare accomplit la résolution que nous ont fait pressentir ses premières paroles; elle va d'elle-même, noblement, au-devant du coup inévitable. Il faut ajouter ce personnage à tous ces héros du devoir, de la résignation, du sacrifice, que le contempteur, l'ennemi des femmes, comme on appelait Euripide, a empruntés en si grand nombre à leur sexe. Est-il trop subtil de remarquer que, par un sentiment délicat de sa dignité, Mégare, en cédant à Lycus, ne lui adresse pas la parole? C'est aux vieillards thébains, c'est à Amphitryon, qu'elle parle. Elle remercie les uns de leur zèle généreux, mais les engage à ne pas se compromettre plus longtemps, pour une cause perdue; elle presse l'autre respectueusement d'entrer dans les raisons qui la déterminent à se soumettre. Sans doute, elle aime ses enfants : comment n'aimerait-elle pas ceux qu'elle a mis au monde avec tant de peine? Sans doute, mourir lui paraît cruel : mais la nécessité, contre laquelle il est insensé de se révolter, la contraint. Attendront-ils que les flammes les consument,

1. *Andromach.*, v. 257. Voyez notre t. III, p. 274

pour fournir, mal pire que la mort! un sujet de risée à leurs ennemis? Ils ont à honorer par leur courage, Amphitryon, son ancienne gloire guerrière, Mégare et ses enfants, le titre de femme et de fils d'Hercule. Nul sujet, d'ailleurs, d'espérer encore. Hercule ne sortira pas des lieux d'où aucun mortel ne sort, et Lycus ne se laissera pas fléchir. La pensée lui est bien venue, comme à Amphitryon, de demander l'exil pour ses enfants; mais c'était les condamner à toutes les misères, à toutes les hontes de cette condition; plutôt la mort. Elle fait appel au noble cœur d'Amphitryon pour qu'il s'y résigne avec elle, puisque aussi bien il ne saurait s'y soustraire.

On pourrait demander si ce discours, d'une élévation naturelle, ne tourne pas quelque peu à la déclamation, quand on y entend une mère préférer la mort de ses enfants au froid accueil qu'ils eussent reçu, errants hors de leur patrie, d'hôtes indifférents. Mais, je me l'imagine, si elle parle ainsi de l'exil, c'est par une ruse involontaire de sa fierté et de sa douleur, pour ne pas descendre à solliciter une grâce qu'elle n'obtiendrait pas, pour se consoler de n'y pouvoir prétendre. Je n'aurai pas plus de peine à justifier Mégare de sa dureté gratuite à l'égard d'Amphitryon, quand, lui donnant une leçon de courage, comme s'il en avait besoin, elle l'oblige à lui répondre qu'il n'aime pas lâchement la vie, qu'il ne craint pas la mort, qu'il est prêt à la subir, quelque supplice qu'on lui destine, mais qu'il voulait, qu'il espérait sauver les enfants d'Hercule. Sans doute elle est injuste, et elle l'a déjà été, absolument de même, dans la première scène. Le poëte, je le pense encore, a voulu qu'elle le fût, dût-elle y perdre quelque chose, parce qu'une telle injustice est dans la nature. La jeunesse, qui court, avec une sorte d'empressement orgueilleux, au sacrifice, ne souffre pas sans impatience, et taxe volontiers de timidité, les délais prudents du vieillard qui a appris de l'expérience à attendre et à espérer.

Mais c'en est fait; le père et la femme d'Hercule sont d'accord pour mourir. Ils demandent comme unique

grâce ce que Lycus, lui-même, ne peut refuser, l'un qu'on leur épargne, en les immolant les premiers, la douleur de voir mourir leurs enfants ; l'autre, qu'il lui soit permis de les ramener une fois encore dans la maison paternelle, et de les y revêtir, ce sera leur seule part dans leur héritage, de voiles funèbres. Tous s'éloignent, Lycus pour attendre que ses victimes soient prêtes, Mégare et Amphitryon, pour s'occuper de ces tristes apprêts. Amphitryon quitte la scène le dernier, adressant à Jupiter, qui les délaisse dans leur détresse, des reproches où le désespoir s'emporte jusqu'au blasphème[1]. Ceux qui se rappelleront avec quel sérieux, quelle majesté l'auteur du Bouclier d'Hercule[2] retrace l'aventure

1. v. 338 sqq.

2. Hésiod., *Scut. Herc.*, 1 sqq. : « .... Telle encore, quittant la maison de son père, la terre de sa patrie, suivit à Thèbes Amphitryon, ce valeureux guerrier, Alcmène, cette fille du belliqueux roi Électryon. Elle surpassait tout son sexe par la beauté de son visage et la majesté de sa taille : pour la prudence, nulle ne lui en eût disputé le prix, de toutes les filles que de mortelles compagnes ont données à des mortels : de ses cheveux, de ses noires paupières s'exhalai le même parfum que de la tête dorée de Vénus : et toutefois, au fond de son cœur, elle honorait son époux, plus que jamais aucune femme n'honora le sien. Il lui avait ravi son généreux père par un coup malheureux, dans un mouvement de colère, pour des troupeaux ; et forcé de fuir sa terre natale, il était venu à Thèbes en suppliant, implorer la pitié des descendants de Cadmus qui portent le bouclier. Il y trouva un asile et y vécut avec sa noble épouse, mais sans jouir encore de son doux commerce ; il ne devait point être reçu dans la couche de la charmante fille d'Électryon, qu'il n'eût vengé le trépas de ses frères magnanimes et porté la flamme dans les bourgades des héroïques habitants de Taphos et de Télèbe. C'était là sa promesse dont les dieux avaient été témoins. Craignant donc leur courroux, il s'empressa de mettre fin à la grande œuvre que lui imposait un devoir sacré. Avec lui marchaient, avides de guerre et de combats, les Béotiens, cavaliers intrépides, qui ne cachent point leur tête sous leurs boucliers, les Locriens, ardents à combattre de près, les Phocéens au grand cœur. A tous ces peuples commandait le brave, le glorieux fils d'Alcée. Cependant le père des dieux et des hommes tramait en son esprit un autre dessein : il voulait se donner un fils, et aux immortels aussi bien qu'aux humains un protecteur puissant. Il quitte donc l'Olympe, cherchant en lui-même par quelle ruse il s'assurera pendant la nuit la possession de la beauté qu'il désire. Bientôt il est sur le Typhaonius, d'où il s'élance au sommet du Phicius, et là il se repose, rêvant à son œuvre divine. La même nuit, dans la couche et parmi les caresses de la fille d'Électryon, il l'eut accomplie : la même nuit le vaillant, l'illustre héros Amphitryon, ayant achevé son entreprise, fut de retour et sans prendre le temps de visiter ses serviteurs et ses bergers, entra d'abord au lit de son épouse ; tant était vif le désir qui pressait ce pasteur des peuples. Comme un homme joyeux d'échapper aux longs ennuis d'une maladie cruelle ou d'un dur esclavage, Amphitryon, quitte enfin de sa pénible tâche, rentrait dans sa maison avec désir, avec amour. Toute la nuit il reposa près de son épouse, et jouit avec elle des dons de la blonde Vénus. De ce double commerce avec un dieu et l'un des premiers parmi les mortels, Alcmène devint mère dans Thèbes, dans la ville aux sept portes, de deux fils bien peu semblables entre eux, quoique frères, de natures bien inégales, du fort, du redoutable Hercule, engendré par Jupiter qui assemble les nuages, d'Iphiclée, issu d'Amphitryon, habile à manier la lance ; postérité diverse, comme devaient être le rejeton d'un homme, d'un mortel, et celui du fils de Saturne, qui commande à tous les dieux. »

d'Alcmène, mise d'ailleurs d'assez bonne heure en comédie chez les Grecs, par Archippus[1], par Rhinton[2], et devenue depuis si comique chez Plaute, chez Rotrou, chez Molière, ne s'étonneront pas que l'Amphitryon d'Euripide, qui déjà plus d'une fois[3] a rappelé comme un titre d'honneur son *partage avec Jupiter*[4], s'en prévale maintenant pour réclamer le secours, pour accuser l'indifférence du roi des dieux.

Ici se place naturellement, car l'entretien suprême d'une mère avec ses enfants demande quelque temps, un assez long intermède, dans lequel le chœur, repassant toute l'histoire des travaux d'Hercule, en couronne[5] poétiquement sa mémoire. Cet hymne de gloire finit bien tristement : une dernière strophe sur le voyage qui a conduit Hercule aux enfers, pour n'en plus revenir, pense-t-on, qui a privé, à jamais, de son appui sa maison, sert de transition à des vers, où, selon le génie pittoresque de la tragédie grecque, est représenté le tableau frappant qui ramène le drame sur la scène, le tableau de Mégare traînant à la mort, avec le triste Amphitryon, ses enfants, parés par ses mains des ornements du tombeau. Bientôt c'est elle qu'on entend, et à qui le peintre

1. Meineke, *Hist. crit. comic. græc.*, t. I, p. 208.

2. Athen., *Deipn.* III.

3. V. I, 148, 169. Cf. 338, 352, 780 sqq. 807, 869, 1236 sqq.

4. Molière, *Amphitryon*, acte III, sc. 11.

5. V. 354.

inépuisable de tant de douleurs maternelles prête ces tou chantes paroles :

« Eh bien, où est le prêtre, le sacrificateur, le meurtrier qui doit frapper de mort mon âme? Voilà les victimes! elles sont prêtes! qu'on les conduise chez Pluton! Triste cortége, mes enfants! la vieillesse avec le jeune âge, la mère avec ses enfants. Destin malheureux d'une mère, de ses enfants qu'elle ne reverra plus! Je ne vous ai donc donné le jour que pour devenir la risée, le jouet d'ennemis cruels, acharnés à votre perte. Ah! combien elles m'ont abusée les espérances dont m'entretenait votre père! A toi ce père qui n'est plus destinait Argos; tu devais habiter le palais d'Eurysthée, régner sur les fertiles campagnes de la terre des Pélasges; déjà il parait en idée ta tête de la peau de lion dont lui-même armait la sienne. Et toi, tu devais être le roi de Thèbes, de la ville amie des chars; tu avais obtenu de celui qui t'a fait naître, l'héritage de ta mère; à ta main était réservée, présent trompeur! la massue qui dompta tant de monstres. Toi enfin, c'était Œchalie avec l'arc qui la soumit, qu'il devait te donner. Ainsi tous trois vous élevait sur autant de trônes le noble orgueil d'un père. Et moi, je vous cherchais dans les plus illustres familles, à Athènes, à Sparte, à Thèbes, les plus dignes épouses, afin qu'assurée contre les orages, votre vie eût un cours prospère. Tout cela n'était qu'un songe, maintenant évanoui. La fortune a changé : pour épouses elle vous donne les Parques, et à moi, malheureuse, des larmes en place du bain nuptial. C'est chez Pluton, dont vous serez les gendres, que votre aïeul doit célébrer la triste fête de votre hymen. Oh! qui de vous serrer d'abord contre mon sein? par qui finir? quelles lèvres chercheront d'abord les miennes? oh! que, volant sur toutes, comme l'abeille à l'aile dorée, j'y recueille, dans ces embrassements, un trésor de douleur et de larmes! O cher époux, si une voix de la terre peut se faire entendre jusqu'au séjour des morts, Hercule, je t'invoque. Ton père meurt avec tes fils; je vais périr, moi que les mortels proclamaient heureuse à cause de toi. Secours-nous, viens, parais, ne fusses-tu qu'une ombre. C'est assez de ta présence pour nous sauver. Que sont-ils près de toi, ceux qui veulent tuer tes fils[1]? »

Au nom de la simplicité grecque, il faut peut-être blâmer, dans cette pathétique tirade, certaines figures qui sont plus du poëte que du personnage : quand, par exemple, Mégare reproduit curieusement, sous tant de

1. V. 447-492.

formes, ce qu'exprime cette expression proverbiale, à laquelle il fallait se borner, « épouser les Parques; » quand elle compare, avec une grâce qui n'est pas sans recherche, le partage de ses baisers entre ses fils, au vol de l'abeille sur les fleurs. Qu'Amphitryon, invoquant Jupiter, comme Mégare Hercule, après un dernier et, il le croit, inutile appel à son assistance, prenne congé des vieux amis de sa jeunesse, en leur recommandant (c'est un reproche indirect qu'il adresse aux dieux) de ne plus compter, instruits par son exemple, sur la durée de la fortune et du bonheur, d'égayer le plus qu'ils pourront, sans étendre au delà leur espérance, chacun des jours qui leur restent, je ne le trouve pas mauvais; mais peut-être insiste-t-il trop, en vers charmants du reste, sur cette moralité.

Il y a des coups de théâtre de plus d'une sorte. Les uns tout à fait imprévus, plaisent par la surprise; les autres, au contraire, préparés, désirés, tirent d'une longue attente leur effet. Tel est celui auquel nous amène notre analyse. Mégare tout à coup s'écrie et avec elle Amphitryon; ils n'en peuvent croire leurs yeux, qui leur annoncent l'approche d'Hercule. C'est bien Hercule en effet, échappé aux enfers, et qui revient vers les siens. Le poëte nous fait connaître plus tard, par souci de la vraisemblance, que frappé, sur son chemin, d'un sinistre présage, et craignant quelque malheur domestique, il s'est dirigé en hâte vers sa maison, sans se montrer à la ville. Il ignore donc tout ce qui s'est passé à Thèbes en son absence, et sa surprise est au comble, à mesure que, s'approchant, il découvre de loin ses enfants, la tête couverte de voiles funèbres, et, au milieu d'une troupe de vieillards consternés, sa femme et son père en larmes. Les sentiments, les mouvements qui naissent d'une telle situation, la joie inquiète des uns, la surprise douloureuse de l'autre, les questions redoublées d'Hercule, auxquelles Mégare et Amphitryon, tour à tour interrogés, s'empressent de répondre, dans leur trouble, à la place l'un de l'autre (si toutefois cette disposition ingénieuse,

donnée par les manuscrits, n'est pas, comme on l'a soupçonné, du fait des copistes), tout cela est rendu avec cette vérité naïve, qui jamais ne manque à la tragédie des Grecs.

Quand Hercule sait tout, un violent transport le saisit; il arrache de la tête de ses enfants les voiles qui déjà les séparaient de la lumière des vivants; il s'indigne contre lui-même d'avoir, pour courir à de vains travaux, abandonné sa famille à de tels dangers; il annonce la vengeance terrible qu'il va tirer à l'instant des Thébains qui l'ont trahi, et de leur nouveau roi Lycus. Cependant, sur l'avis d'Amphitryon auquel il se rend avec une prudence qu'on a blâmée[1] d'après des idées modernes, je le crois, il se détermine à ne pas rallier d'abord par sa présence le parti puissant qu'ont fait à Lycus ces hommes, toujours et partout si nombreux, qui ont besoin d'une révolution pour réparer aux dépens du bien d'autrui la dissipation de leur fortune : il agira plus sagement, il en convient, en commençant par enlever à ce parti son chef, que va ramener, sans défiance, le soin d'ordonner un supplice, et qui se livrera lui-même au châtiment. Il rentre donc dans sa maison pour y attendre son ennemi, non sans avoir satisfait, trop complaisamment, la curiosité trop impatiente d'Amphitryon, qui veut savoir si, en effet, il est descendu au séjour infernal, comment il s'y est rendu maître de Cerbère, ce qu'il en a fait, pourquoi Thésée qu'il a ramené sur la terre n'est point avec lui. Ce dialogue a précisément pour objet, je le pense du moins, de préparer de loin l'apparition de Thésée au dénoûment de la pièce. Rien de mieux qu'un pareil soin dont le poëte s'acquitte naturellement, brièvement, mais, il faut en convenir, avec quelque froideur; car, que nous font en ce moment les enfers, Cerbère, Thésée lui-même? En revanche, rien qui soit plus dans la situation, rien qui intéresse, aujourd'hui encore, l'imagination à défaut des yeux, par un plus gracieux et plus riant tableau, qui

1. Prévost.

charme le cœur par l'expression de plus doux, de plus aimables sentiments, que le morceau final de la scène. Hercule, au milieu de sa famille tremblante encore, qu'il s'efforce, sans y pouvoir entièrement réussir, de rassurer, Hercule, cédant de bonne grâce aux tendresses, aux faiblesses du sang, n'y paraît plus, malgré sa peau de lion et sa massue, qu'un père tout comme un autre. Nous possédons un groupe antique[1] qui le représente dans cet héroïque attirail avec le petit Télèphe, son fils, se jouant dans ses bras. Tel à peu près le voit-on ici. L'intention générale du poëte, qu'on lui a reprochée[2] bien sévèrement, comme un oubli de l'idéal, de ramener en certaines choses les héros eux-mêmes au niveau commun de l'humanité, y est non-seulement évidente, mais avouée.

« .... Venez, mes enfants, avec votre père, à la maison. Vous y rentrez plus heureusement que vous n'en êtes sortis. Il faut avoir bon courage; il faut retenir ces larmes qui s'échappent de vos yeux. Et toi, chère femme, reprends tes esprits, ne tremble plus. Pourquoi vous attacher ainsi à moi? je n'ai point d'ailes, je ne veux point échapper à ceux qui m'aiment. Mais, voyez! ils ne me lâchent point; au contraire, ils se suspendent à mes vêtements[3]. Ah! vous étiez, je le comprends, sur le bord du précipice. Eh bien, je vais vous prendre, vous mener, comme un vaisseau de légères barques[4]. Je ne me refuse pas au doux service de mes enfants. En cela, tous les hommes sont égaux : ils aiment tous leurs enfants, les plus illustres, les gens de rien. Par la puissance, par la richesse, ils diffèrent; les uns ont, les autres pas; à tous, leurs enfants sont chers[5]. »

Restés seuls une seconde fois, les vieillards qui forment le chœur, commencent un second intermède, que Brumoy traite, ainsi que le premier, bien durement, quand il les dit également dénués d'intérêt, du moins pour nous. Cela n'est pas même exact; car l'un, revue poétique des

1. *Musée des antiques*, n° 450.
2. W. Schlegel.
3. Cf. v. 516.
4. Cf. v. 1399; *Troad.*, v. 575 sqq
5. V. 618-632.

travaux d'Hercule, devait plaire davantage aux anciens; l'autre, expression mélancolique d'une des plus grandes misères de la condition humaine, a de quoi plaire encore aux modernes. Ces vieillards, qui tout à l'heure, condamnés à voir immoler sous leurs yeux la famille de leurs rois, sans pouvoir la défendre, ont senti si douloureusement leur impuissance, s'entretiennent, dans des vers dont Cicéron s'est souvenu[1], du malheur de vieillir; ils célèbrent, pleins de regrets, la jeunesse, le plus précieux des biens, si belle avec la richesse, si belle encore dans la pauvreté; ils la voudraient éternelle; ils souhaiteraient du moins qu'elle recommençât pour l'homme vertueux, fournissant par ce renouvellement un moyen facile et sûr de distinguer les bons et les méchants. Quant à leurs vieux jours, ils les embellissent, ajoutent-ils, par le culte des Muses; ils veulent les achever parmi les vers et les couronnes, chantant jusqu'à leur dernier jour les dieux, et avec eux Hercule, dont les travaux ont assuré la paix des mortels. Tel est le dessein de ce morceau[2], qui a souvent le charme des odes philosophiques d'Horace, et dont Grotius, qui l'a traduit avec une rare élégance, jugeait certes plus favorablement que Brumoy. Sans doute, comme bien d'autres du même genre chez Euripide, et même chez Sophocle, il ne tient pas fort étroitement à l'ouvrage; mais par quels liens ingénieux, à son point de départ et à sa conclusion, le poëte a su l'y rattacher! Des vers gracieux y parlent de jeunes filles qui mènent des chœurs de danse autour du temple de Délos, en chantant les louanges des enfants de Latone[3]. Si, comme on l'a pensé[4], c'est une allusion aux théories envoyées dans l'île sacrée par les Athéniens, et que cette allusion ait eu lieu, comme il était assez naturel, vers l'époque où en re-

1. *De Senect.*, 2 : « Quæ (senectus) plerisque senibus sic odiosa est, ut onus se Ætna gravius dicant sustinere. »
2. V. 633 sqq.
3. V. 677 sqq.
4. Bergk, *Rel. comœd. Att. antiq.*, p. 38.

commença l'usage[1], c'est-à-dire quelque temps après la fameuse peste d'Athènes[2], on en pourra tirer une date approximative et probable de la pièce, et la faire à peu près contemporaine de l'*Œdipe Roi*, voisin lui-même, cela a été dit, du même événement[3].

Cependant Lycus ne tarde pas, on l'avait prévu, à venir réclamer ses victimes, et, comme Amphitryon se refuse à les lui amener, il entre, sans défiance, pour les prendre lui-même. Amphitryon le suit de près, disant au chœur, avec cette expression de passion vindicative qu'Euripide prête volontiers à ses vieillards et qui leur retire quelquefois de notre intérêt, qu'il veut l'aller voir mourir. Suit une scène où le chœur, se partageant en deux troupes, ou, selon d'autres[4], faisant parler tour à tour ses quinze personnages, exprime tumultueusement ses vœux, ses espérances, son inquiète attente, jusqu'au moment où les cris de Lycus mourant lui apprennent que les dieux, dont on accusait la longue patience, ont fait justice, et que la rétribution vengeresse est accomplie. Alors il entonne un chant d'allégresse, où il célèbre et invite Thèbes entière, toutes les divinités thébaines, à célébrer avec lui la victoire d'Hercule.

Inutile victoire, aussitôt suivie d'une effroyable calamité[5]! Hercule va devenir le héros d'une seconde tra-

1. Bœckh, *Économie politique des Athéniens*, II, 12, 16; *Corpus inscript. græc.*, pars II, cl. II, n° 159; Bergk, *ibid.*, p. 34 sqq.
2. Troisième année de la LXXXVIIIe olympiade. Voyez Thucydid, III, 104; Diod. Sic. XII, 58, etc. Cf. Clinton, *Fast., hellenic.*, p. 70.
3. Voyez t. II, p. 163 sqq. Le même passage rapporté à une autre circonstance, la restitution de Délos à ses habitants (Diod. Sic. XII, 77), a confirmé M. Th. Fix dans l'opinion rappelée plus haut, page 5, note 1, que la date de l'*Hercule furieux* est la première année de la CX^e olympiade. Cette date est d'ailleurs celle qui s'accorde le mieux avec l'allusion qu'Euripide, dans les v. 660 et suivants, paraît faire à sa propre vieillesse, de l'aveu de la plupart des critiques, J. A. Hartung, Th. Fix, *ibid.*; Artaud, traduction d'Euripide, 1842, t. II, p. 512; E. Moncourt, *De parte satirica et comica in tragœdiis Euripidiis*, 1851, p. 75, etc. Euripide, né la première année de la LXXVe olympiade, aurait eu dans la première année de la XC^e soixante ans.
4. Gott. Hermann, *Præfat. ad Hercul. fur.*
5. V. 866.

gédie, mais bien peu semblable à la première, où ce même père que nous avons vu l'heureux libérateur de ses enfants, nous le verrons leur involontaire et inconsolable assassin. C'est dans le brusque passage de l'une à l'autre, dans le contraste qui en résulte, que le poëte a cherché, et peut être trouvé, je l'ai déjà dit et je dois ici le répéter, l'unité de son drame[1].

Tandis que les vieillards s'abandonnent encore aux mouvements d'une joie délirante, ils aperçoivent tout à coup, avec terreur, planant sur la maison d'Hercule, une affreuse Furie. C'est la Furie de la rage, Lyssa, qu'Iris, par ordre de Junon, a été chercher aux enfers, pour qu'elle trouble l'esprit du héros et lui fasse mettre à mort, dans un transport de frénésie sanguinaire, ces mêmes enfants dont il vient de sauver la vie. L'ordre est si barbare, que la Furie elle-même, touchée de pitié, y résiste d'abord; mais quand Iris l'a répété avec autorité, au nom de la puissante déesse qu'elle représente et au sien, il faut bien que Lyssa, divinité subalterne, s'y soumette; reprenant alors, avec docilité, son caractère farouche, elle annonce, en termes effrayants, quels prodigieux effets vont suivre son entrée dans la demeure d'Hercule. Ils semblent même déjà commencer à se produire à mesure qu'elle parle, et le chœur les déplore, comme accomplis, par un chant de désolation, que l'on a eu l'idée[2] de distribuer, ainsi que d'autres morceaux lyriques de cette pièce, entre plusieurs interlocuteurs, pour ajouter au trouble de la scène.

Avant Euripide, Eschyle avait introduit dans une de ses tragédies, aujourd'hui perdue[3], une Furie portant aussi le nom de Lyssa, et sans doute chargée du même

1. M. Hartung, qui s'applique à mettre en lumière cette unité, est bien sévère pour ceux qui ne l'aperçoivent pas; il les appelle *homines vecordes*, et traite assez mal Lessing lui-même à ce sujet, *ibid.*, p. 29, 39.

2. God. Hermann, *Præfat. ad Her. fur.*

3. Dans la pièce intitulée Ξαντριαι. Voyez Suidas, v. Ὀκτώπουν; Bœckh, *Trag. græc. princ.*, c. III, et plus loin, les premières pages de notre vingtième chapitre.

rôle. Rien de plus ordinaire dans la poésie antique que cette intervention des puissances infernales, comme ministres du courroux, de la haine des dieux, pour frapper d'égarement ceux qu'ils veulent perdre. Ainsi agit, par exemple, Alecton chez Virgile[1], Tisiphone chez Ovide[2]. Il nous faut bien admettre littérairement une théologie contre laquelle notre raison se révolte[3]. Elle ne laisse pas toutefois que de refroidir pour nous une scène qui a en outre l'inconvénient de ressembler à un prologue. Cette Iris, en effet, qui va au-devant des objections du spectateur, en lui expliquant officieusement comment Hercule, sous la garde de la destinée tant qu'ont duré ses travaux, est, depuis qu'ils sont terminés, abandonné par elle à tous les caprices du ressentiment de Junon, paraît une machine poétique sans réalité.

Le récit qui ne tarde pas à faire connaître à quels actes insensés et sanglants la Furie, ministre de Junon, a poussé le malheureux Hercule, se distingue absolument par les mêmes mérites que j'ai eu tant de fois à louer dans les récits du théâtre tragique des Grecs : la précision, le naturel, la variété, l'intérêt des détails, un ton simple, familier même, celui d'un homme de condition médiocre, qui raconte ce qu'il a vu; par intervalle, le mouvement, l'éclat poétique auquel peut l'élever ce qu'il raconte. Il ne faut pas s'étonner, avec Brumoy, que le héros y paraisse *fou à lier*. L'intention du poëte n'était pas assurément qu'il y parût raisonnable. Ce dont je suis plus frappé, c'est de la vraisemblance effrayante donnée par Euripide à cette espèce de logique dépravée, d'après laquelle pense et agit la démence elle-même[4].

Devant la flamme allumée sur l'autel de Jupiter étaient déjà les victimes. On allait purifier la maison, hors de laquelle Hercule avait fait jeter le corps du tyran égorgé. En cercle se tenaient rangés le chœur gracieux de ses fils, et son père et Mé-

1. *Æn.* VII, 323 sqq.

2. *Met.* IV, 468 sqq.

3. Voyez E. Roux, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, p. 74, 84 sq.

4. Voyez notre t. III, p. 255 sq.

gare ; la corbeille sacrée circulait ; nous retenions nos voix. Au moment où le fils d'Alcmène allait de sa main droite prendre un tison sur l'autel pour le plonger dans l'eau lustrale, il s'arrêta en silence, et comme il hésitait, ses fils le regardèrent avec étonnement. Il ne semblait plus le même ; on avait peine à le reconnaître ; ses yeux étaient renversés, ses prunelles sanglantes s'élançaient hors de leurs orbites ; l'écume dégouttait sur sa barbe touffue. Tout à coup il s'écria, avec un rire d'insensé : « Mon père, pourquoi songer à des purifica-« tions, avant d'avoir tué Eurysthée ? Pourquoi, pouvant tout « faire en une fois, m'imposer double peine ? Quand j'aurai ap-« porté ici la tête d'Eurysthée, alors il sera temps de laver « aussi ce premier meurtre. Allons, faites écouler cette eau ; « jetez cette corbeille ; qu'on me donne mon arc, la massue « dont s'arme ma main ! je m'en vais à Mycènes. Il faut em-« porter des leviers, des instruments de fer, des machines « pour renverser les murs construits, avec la règle et le ciseau, « par les Cyclopes. » Et il semblait faire ses apprêts de départ, se figurant monter sur un char et prendre en main le fouet pour frapper les chevaux. Ses serviteurs incertains étaient tentés de rire et en même temps s'effrayaient ; se regardant entre eux ils se disaient : « Assurément notre maître veut « s'amuser de nous, ou bien il a perdu la raison. » Cependant il parcourt en tout sens sa demeure. Arrivé à la salle où se font les repas des hommes, il croit voir la ville de Nisus, il croit y entrer, s'y étendre à terre, y prendre de la nourriture ; puis, repartant, après un moment de relâche, approcher des bois de l'Isthme. Là, se dépouillant de ses vêtements, il lutte contre je ne sais quel adversaire et se proclame vainqueur. Ensuite, il se dit à Mycènes et fait entendre de terribles menaces contre Eurysthée. Son père alors, touchant sa main puissante, lui adresse ces paroles : « Mon fils, qu'as-tu donc ? Quel est cet « étrange voyage ? Le sang que tu viens de verser a-t-il troublé ton esprit ? » Hercule croit que c'est le père d'Eurysthée, qui, tremblant pour un fils, touche sa main, en suppliant ; il le repousse et s'arme de son arc et de ses flèches contre ses propres enfants, qu'il croit ceux d'Eurysthée. Ceux-ci fuient, pleins de frayeur, et cherchent un asile, l'un sous le voile de sa mère, l'autre derrière une colonne, le troisième, comme un oiseau timide, près de l'autel. La mère s'écrie : « Malheureux père ! que fais-tu ? veux-tu donc tuer tes enfants ? » Ainsi crie le vieillard, et aussi les serviteurs. Lui, il poursuit un des enfants autour de la colonne, le rejoint, le précède et, lui faisant face, d'un trait lui perce le foie. L'enfant tombe à la renverse, et, en expirant, arrose le marbre de son sang. Hercule cependant pousse un cri d'allégresse : Déjà, dit-il, un des rejetons d'Eurysthée, tombé sous ses coups, a payé pour leur

odieux père, et il apprête son arc, le tournant contre celui des enfants qui, tapi contre l'autel, se croyait à l'abri. Le malheureux, d'un élan rapide, se précipite aux genoux de son père, élevant des mains suppliantes : « Mon père chéri, s'écrie-t-il, « ne me tue pas ; je suis à toi ; je suis ton fils ; ce n'est pas le fils d'Eurysthée que tu vas percer. » Hercule attachait sur lui le regard farouche d'une Gorgone, et comme l'enfant se tenait en deçà de l'arc, du bois de l'arme terrible qu'il élève en l'air et fait retomber, ainsi qu'un forgeron le marteau, il brise sa tête blonde. Non content de ces deux victimes, il court à une troisième ; mais la malheureuse mère le prévient, emportant son enfant dans l'intérieur de la maison, où elle s'enferme. Il s'imagine alors qu'il assiége, qu'il abat les murs des Cyclopes ; à l'aide d'un levier il enfonce les portes, et d'une même flèche fait tomber sa femme avec son fils. Il se hâtait déjà pour aller immoler aussi son vieux père, quand parut, on put la voir, sa lance à la main, et sur sa tête son casque orné d'aigrettes, la déesse Pallas. Une pierre qu'elle lança contre la poitrine d'Hercule l'arrêta au moment où il allait commettre un horrible meurtre. Plongé dans un profond sommeil, il tomba sur le sol, heurtant le fût d'une colonne qui s'était rompue et renversée sur sa base, lorsqu'il ébranlait les murs de la maison. Délivrés du soin de le fuir, nous avons alors aidé le vieillard à le lier au tronçon de la colonne, afin qu'il ne puisse, lorsqu'il se réveillera, se livrer à de nouvelles fureurs. Il dort en ce moment, le malheureux, d'un bien triste sommeil, souillé du sang de ses enfants et de sa femme. Je ne crois pas, pour moi, qu'il y ait au monde un mortel plus malheureux[1]. »

Ce récit brille d'une riche et heureuse invention. Il ne faut pas croire cependant que tout ce qu'il retrace ait été imaginé par Euripide : la matière s'en rencontrait probablement, en très-grande partie, chez les poëtes lyriques et épiques qui avaient chanté et raconté cette tragique histoire, comme Stésichore[2], comme Pisandre et Panyasis[3] ; chez les historiens qui l'avaient rappelée, comme Phérécyde[4] ; dans la tradition[5] qui vivait à Thèbes, au-

1. V. 904-997. — 2. Pausan., *Bœot.*, XI.

3. Id., *ibid.* Plusieurs critiques ont cru devoir attribuer à l'un ou à l'autre la IVe *Idylle* de Moschus, intitulée : *Mégare femme d'Hercule.*

4. Schol. Pindar. ad *Isthm.*, IV, 104. Phérécyde, avec lequel Euripide n'est point d'accord sur ce détail, racontait qu'Hercule avait jeté dans le feu ses enfants.

5. Beaucoup d'autres sont énumérées par le scoliaste de Pindare,

près du tombeau, honoré de sacrifices annuels[1], des enfants de Mégare, et que Pausanias y retrouva ainsi que le monument[2]. A cette tradition, les paroles de Pausanias permettent de le croire, avait été empruntée la grande et frappante image de Pallas lançant contre Hercule, au moment où il court au parricide, une pierre dont le choc l'abat et l'endort.

Le tableau d'Hercule furieux, que Philostrate[3] dit avoir vu dans une galerie de Naples et à la description duquel il mêle quelques souvenirs de la tragédie d'Euripide, peut être regardé comme un éloge indirect de ce beau récit[4].

Les portes s'ouvrent et font voir Hercule, comme il vient d'être décrit, au milieu de sa famille immolée, lié à un tronçon de colonne, et dormant d'un sommeil pénible. Amphitryon se traîne vers le chœur, qui, de la place qu'il occupe entre l'orchestre et la scène, contemple cet affreux spectacle. Il vient le prier de modérer les éclats de sa douleur, de ne point abréger le moment de calme accordé au malheureux, de ne point hâter, avec son réveil, le retour des fureurs dont ils gémissent. Ses prières sont vaines, et lui-même, emporté par l'excès de son affliction, finit par s'unir aux transports qu'il n'a pu contenir. Quelquefois il rentre pour surveiller les mouvements inquiets de son fils, pour interroger sa respiration haletante, pour s'assurer que ses yeux sont encore fermés, et, de loin, informe les vieillards, qui l'interrogent avec anxiété, de tout ce qu'il remarque. Ces jeux de scène, auxquels devaient répondre ce qu'il faut aujourd'hui deviner[5], l'ordonnance du théâtre, la disposition des acteurs, le partage des strophes entre Amphitryon

ibid. Cf. Diod. Sic., IV, 11; Hygin., *Fab.* XXXII; Tzetzes, ad Lycophr., 38, etc.

1. Pindar., *ibid.* — 2. Pausan., *ibid.* Cf. *Att.* XLI. — 3. *Imag.* II, 23.

4. Voyez sur les emprunts faits par les arts à la tragédie grecque, et, en particulier, sur les tableaux décrits par les deux Philostrate, notre t. I, p. 146 sqq.

5. Voyez God. Herman., *Præf. ad Herc. fur.*

et le chœur, entre les divers personnages dont le chœur se composait, préparent avec beaucoup d'art et d'effet le moment, à la fois redouté et désiré par le spectateur, du réveil d'Hercule.

Tout le monde l'a éprouvé : quand cesse le sommeil, il y a un court oubli des souffrances corporelles, des peines morales qu'il avait suspendues, puis un retour successif de ces affections, jusqu'à ce que les sens, que l'âme, complétement éveillés, soient rentrés, pour ainsi dire, en possession de leurs misères. Il en est ainsi pour Hercule, avec cette différence qu'ignorant de sa propre aventure, il fait en lui, hors de lui, dans tout ce qui le touche, de douloureuses, d'étranges, d'inexplicables découvertes. Cette situation a été exprimée par Euripide admirablement, dans un morceau qu'on ne peut louer qu'en le traduisant, et qu'il est bien difficile de traduire.

« Oui, je respire, je vois encore ce que je dois voir, le ciel, la terre, ces traits brillants du soleil... Mais de quelle tempête terrible a donc été battue mon âme pour que mon souffle s'échappe de ma poitrine si brûlant, si précipité, si inégal?... Ah! des liens, qui attachent, comme le navire au rivage, ma poitrine, mes bras à un débris de colonne. Je suis captif, et dans des lieux voisins sans doute du séjour des morts. Autour de moi sont répandus sur la terre mes flèches ailées, mon arc, ces armes qui, toujours dans mes mains, me défendaient, et que je savais défendre. Serais-je redescendu aux enfers? Eurysthée m'aurait-il forcé de recommencer ce voyage? Mais je n'aperçois point le rocher de Sisyphe, ni Pluton, ni le sceptre de la fille de Cérès. Je ne puis revenir de mon étonnement, je cherche en vain où je suis.... Oh! n'y a-t-il point près de moi, aux environs de ces lieux, quelqu'un de mes amis qui veuille éclairer mon ignorance? Car je ne reconnais aucun des objets auxquels mes sens sont accoutumés[1]. »

Amphitryon se hasarde à se rapprocher d'Hercule, et bientôt, de l'aveu des vieillards qui l'ont généreusement suivi, reconnaissant que le délire du malheureux a cessé, il rompt les liens qui le retenaient. Alors commence,

1. V. 1063-1082.

entre le père et le fils, une lutte d'un grand effet dramatique, l'un par des questions pressantes, courant à la découverte d'un secret dont l'autre, par des réponses évasives, retarde le plus qu'il peut la révélation. Il faut bien cependant qu'à la fin Hercule apprenne que ce carnage dont il est entouré, il en est l'auteur; que ses enfants, sa femme, dont il reconnaît les corps sanglants, lui-même les a tués. Désespéré, il ne songe plus qu'à s'ôter la vie, quand tout à coup l'arrivée de Thésée donne à ses pensées un autre cours. Fuyant les regards de son ami et voulant aussi le préserver de la souillure des siens, il s'enveloppe, il se voile la tête de ses vêtements.

Thésée est venu, avec une troupe d'Athéniens qui l'ont suivi jusqu'aux bords de l'Asopus et y attendent ses ordres, offrir à Hercule son secours contre l'usurpateur Lycus. Ce qu'il voit et qui le frappe d'une douloureuse surprise, lui persuade d'abord qu'il est arrivé trop tard; mais bientôt il apprend d'Amphitryon, condamné, pour le plaisir du spectateur, à renouveler des révélations qui tout à l'heure lui ont tant coûté, dans quelles disgrâces nouvelles et sans remède la haine de Junon a précipité le héros. Alors, avec le zèle, la patience, l'adresse de l'amitié, il s'occupe de consoler celui qu'il accourait défendre. Le tableau de ses tendres soins, celui du retour d'Hercule à des sentiments de résignation courageuse, sont le sujet d'une longue et dernière scène, qui, selon le génie grec, repose l'âme des émotions déchirantes, révoltantes quelquefois, de cette tragédie, par la contemplation du beau moral, y corrige l'excès du pathétique et de l'horreur par l'admiration. Ajoutons que cette scène offrait aux Athéniens une autre sorte de soulagement. Elle détournait à la fin leur pensée sur ce dont ils aimaient surtout à être entretenus, sur ce que leurs poëtes dramatiques mêlaient, nous l'avons vu[1] et le verrons encore, à tous les sujets, sur ces vertus généreuses qui, de tout temps, avaient fait d'Athènes le recours et l'asile des

1. T. II, p. 227 sq., 246 sq.

malheureux, et qu'exprimait, comme un type consacré, l'antique, l'héroïque personnage de Thésée.

« Quel est, dit à Amphitryon Thésée, parmi tous ces morts, cet homme respirant encore, et dont la tête est voilée? » On lui répond, il l'avait pressenti, que c'est Hercule, qui rougit de se montrer. Thésée veut qu'il se découvre à son ami, venu pour partager sa peine; il l'en fait prier, mais vainement, par le vieillard; il l'en presse lui-même, avec des paroles bien persuasives et auxquelles Hercule ne résiste point:

« Infortuné, qui t'obstines à garder cette triste attitude, je te le demande à mon tour, laisse voir ton visage à tes amis. Il n'est point de ténèbres assez profondes pour cacher ton malheur. Pourquoi me montrer de la main ces corps sanglants? Crains-tu pour moi le contact de tes paroles? Ah! il ne m'en coûtera pas de m'associer à ta peine. J'ai bien partagé ton heureuse fortune. Ma pensée doit se reporter au temps où tu m'as tiré des enfers, ramené au jour. Je hais ces faux amis chez qui vieillit la reconnaissance, qui prennent leur part du bonheur, mais, le malheur venu, vous laissent seul achever le voyage. Allons, lève-toi, découvre cette tête malheureuse, lève les yeux sur nous. Tout généreux mortel doit supporter, doit accepter les maux que lui envoient les dieux[1]. »

Admirons encore la savante économie des Grecs, qui, mettant en valeur des situations simples, leur fait rendre tout ce qu'elles contiennent. Que de formes prend, chez Euripide, la douleur d'Hercule! D'abord emportée, furieuse, elle court au suicide; puis, sous le voile dont s'enveloppe le héros, elle tombe dans une morne immobilité, dans un farouche silence; la voilà maintenant qui se laisse voir, qui se fait entendre, qui accepte le combat contre les raisons de l'amitié, et, par cette concession, se prépare une inévitable défaite. Un dialogue commence, où se développe admirablement cet art que révèle la véritable affection, de gagner la confiance par la sympathie, et d'acquérir ainsi le droit de gourmander le désespoir, de lui faire entendre avec autorité ces vérités austères, que le

1. V. 1187-1201.

malheur est la condition des hommes, se soumettre à la volonté des dieux le devoir commun, lutter contre la douleur et la vaincre la gloire des grandes âmes.

HERCULE.

Thésée, tu as vu quel combat j'ai livré contre mes enfants?

THÉSÉE.

On me l'a dit, et le malheur dont tu me parles est sous mes yeux.

HERCULE.

Pourquoi donc m'as-tu forcé de montrer ma face au soleil?

THÉSÉE.

Et pourquoi la cacher? Profanerais-tu, mortel, la divinité ?

HERCULE.

Fuis, malheureux! la contagion de mes crimes.

THÉSÉE.

Un ami n'a rien à craindre de la part de son ami.

HERCULE.

Sans doute, et je t'ai rendu service, je ne le nie pas.

THÉSÉE.

Et moi, par reconnaissance, je te plains.

HERCULE.

Je suis bien à plaindre : j'ai tué mes enfants!

THÉSÉE.

Je pleure sur ton infortune, et sur d'autres en même temps.

HERCULE.

En connais-tu de plus grandes?

THÉSÉE.

L'infortune est partout sous le ciel.

HERCULE.

Aussi, suis-je prêt à mourir.

THÉSÉE.

Penses-tu que les dieux s'inquiètent de tes menaces?

HERCULE.

Ils me bravent, je les veux braver.

THÉSÉE.

Arrête : ne vas pas, par ces discours orgueilleux, ajouter à tes maux.

HERCULE.

A mes maux! j'en regorge, il n'y a plus place pour d'autres[1].

THÉSÉE.

Que veux-tu donc faire? Où se laisse emporter ton esprit?

HERCULE.

Je veux mourir, retourner au lieu d'où je viens, sous la terre.

THÉSÉE.

Tu tiens le langage d'un vulgaire mortel.

HERCULE.

Hors de l'infortune, me reprendre t'est bien facile[2].

THÉSÉE.

Est-ce Hercule qui parle ainsi, lui qui supporta tant d'épreuves?

HERCULE.

Jamais de telles. Il y a des bornes à la souffrance et au courage.

THÉSÉE.

Le bienfaiteur des mortels, leur ami!

HERCULE.

Ils ne peuvent rien pour moi; Junon l'emporte.

THÉSÉE.

Non, la Grèce ne souffrira pas qu'une funeste erreur te coûte la vie[3].

1. Voyez, *Traité du Sublime*, ch. XXXII, l'éloge que fait Longin de ce vers ainsi traduit, assez faiblement, par Boileau :

Tant de maux à la fois sont entrés dans mon âme,
Que je n'y puis loger de nouvelles douleurs.

Ovide avait dit, avec plus de précision et d'élégance :

Non habet in nobis jam nova plaga locum.
(*Ex Ponto*, IV, XVI, 52.)

2. Cf. Æschyl., *Prometh.*, 271 sqq.
3. V. 1202-1227.

A ces rapides et frappantes répliques et à d'autres de même sorte, s'entremêlent, comme souvent dans le théâtre grec, et dans la nature son modèle, des raisons, de part et d'autre plus continûment déduites. Hercule, dans une longue et éloquente tirade, reprenant toute l'histoire de sa pénible vie, cherche à convaincre Thésée qu'un mortel si malheureux, même avant que de naître, eût dû ne jamais voir le jour, et qu'il doit se hâter d'y renoncer. Car enfin n'est-il pas banni désormais et de Thèbes et d'Argos ? Les autres villes de la Grèce, épouvantées, ne se fermeront-elles pas devant lui? Bien plus, la terre, la mer, les eaux des fleuves, ne le repousseront-elles pas avec horreur? Tombé de si haut, que ferait-il encore de la vie ? Il mourra, il donnera cette joie à l'odieuse Junon. Elle peut maintenant triompher à l'aise de sa ruine.

Que, dans son désespoir, Hercule insulte à Junon, cela est très-légitime, très-naturel ; mais on ne comprend pas aussi bien le dédain avec lequel, dans ce même morceau, il s'est auparavant exprimé sur le compte de Jupiter, disant de lui :

« Jupiter, quel que soit le dieu qu'on appelle ainsi, m'a condamné en me donnant le jour à la haine de Junon[1]. »

Ce scepticisme n'est pas d'Hercule assurément, mais du poëte, qui prête ensuite ces paroles à Thésée :

« Point d'homme, à qui ne se fassent sentir les atteintes de la fortune; point de dieux même, à moins que les poëtes ne mentent. N'ont-ils pas formé entre eux des unions que nulle loi n'autorise? n'ont-ils pas, pour régner, chargé leurs pères de liens honteux? et, cependant, ils continuent d'habiter l'Olympe, supportant la pensée de ce qu'ils ont fait[2]; »

du poëte, qui lui fait répondre :

« Non, je n'ai jamais cru, je ne croirai jamais que les dieux se plaisent en des nœuds illégitimes, qu'ils se donnent mutuellement des chaînes, qu'il y ait chez eux des vainqueurs et des vaincus. Quel besoin un dieu, s'il est vraiment tel, a-t-il d'un autre dieu? Ce sont là de misérables contes inventés par les poëtes[1]. »

1. V. 1236.
2. V. 1287-1292

De toutes les réclamations que le disciple d'Anaxagore, l'ami de Socrate, a osé, non sans danger, élever sur la scène même, contre les absurdités consacrées du polythéisme[2], il n'en est point, je crois, de plus explicite, de plus hardie. Mais qu'elle semble singulièrement placée dans une pièce dont le principal personnage est né précisément d'un adultère de Jupiter, où l'on voit Junon, et sous ses ordres Iris employer au plus odieux ministère une divinité subalterne! Cette réclamation honore le philosophe ; mais on peut la reprocher, comme une étrange inconséquence, au poëte dramatique, qui devait respecter la religion du théâtre.

Euripide rentre, et il n'en sortira plus, dans l'esprit du sujet, quand son Hercule, décidé, pour ne pas paraître fuir la douleur, à attendre courageusement la mort, accepte, d'un seul mot, avec une héroïque cordialité, ce qu'avec une effusion généreuse lui a offert Thésée, un asile à Athènes, le partage des biens que le vainqueur du Minotaure tient de la reconnaissance de ses concitoyens, enfin, après la vie, des monuments et des sacrifices.

Il lui reste encore à subir une épreuve qui lui coûte, à lui jusqu'alors impassible au milieu des disgrâces, des larmes dont il s'indigne, s'écriant avec un sourire amer, et la même expression[3] précisément que la tragédie grecque a fournie, pour blasphémer la vertu, à Brutus, après Philippes[4] : « Résignons-nous à être désormais l'esclave de la fortune. » Il faut qu'il se sépare de ces tristes et chères dépouilles dont il est entouré ; qu'il confie à son vieux père le soin pieux dont sa main souillée ne pourrait se

1. V. 1314-1319.
2. Voyez t. I, p. 43 sqq.
3. V. 1331.
4. Voyez t. I, p. 140.

A ces rapides et frappantes répliques et à d'autres de même sorte, s'entremêlent, comme souvent dans le théâtre grec, et dans la nature son modèle, des raisons, de part et d'autre plus continûment déduites. Hercule, dans une longue et éloquente tirade, reprenant toute l'histoire de sa pénible vie, cherche à convaincre Thésée qu'un mortel si malheureux, même avant que de naître, eût dû ne jamais voir le jour, et qu'il doit se hâter d'y renoncer. Car enfin n'est-il pas banni désormais et de Thèbes et d'Argos ? Les autres villes de la Grèce, épouvantées, ne se fermeront-elles pas devant lui? Bien plus, la terre, la mer, les eaux des fleuves, ne le repousseront-elles pas avec horreur? Tombé de si haut, que ferait-il encore de la vie ? Il mourra, il donnera cette joie à l'odieuse Junon. Elle peut maintenant triompher à l'aise de sa ruine.

Que, dans son désespoir, Hercule insulte à Junon, cela est très-légitime, très-naturel ; mais on ne comprend pas aussi bien le dédain avec lequel, dans ce même morceau, il s'est auparavant exprimé sur le compte de Jupiter, disant de lui :

« Jupiter, quel que soit le dieu qu'on appelle ainsi, m'a condamné en me donnant le jour à la haine de Junon[1]. »

Ce scepticisme n'est pas d'Hercule assurément, mais du poëte, qui prête ensuite ces paroles à Thésée :

« Point d'homme, à qui ne se fassent sentir les atteintes de la fortune ; point de dieux même, à moins que les poëtes ne mentent. N'ont-ils pas formé entre eux des unions que nulle loi n'autorise ? n'ont-ils pas, pour régner, chargé leurs pères de liens honteux? et, cependant, ils continuent d'habiter l'Olympe, supportant la pensée de ce qu'ils ont fait[2]; »

du poëte, qui lui fait répondre :

« Non, je n'ai jamais cru, je ne croirai jamais que les dieux se plaisent en des nœuds illégitimes, qu'ils se donnent mutuellement des chaînes, qu'il y ait chez eux des vainqueurs et des vaincus. Quel besoin un dieu, s'il est vraiment tel, a-t-il d'un autre dieu ? Ce sont là de misérables contes inventés par les poëtes[1]. »

1. V. 1236.
2. V. 1287-1292

De toutes les réclamations que le disciple d'Anaxagore, l'ami de Socrate, a osé, non sans danger, élever sur la scène même, contre les absurdités consacrées du polythéisme[2], il n'en est point, je crois, de plus explicite, de plus hardie. Mais qu'elle semble singulièrement placée dans une pièce dont le principal personnage est né précisément d'un adultère de Jupiter, où l'on voit Junon, et sous ses ordres Iris employer au plus odieux ministère une divinité subalterne! Cette réclamation honore le philosophe ; mais on peut la reprocher, comme une étrange inconséquence, au poëte dramatique, qui devait respecter la religion du théâtre.

Euripide rentre, et il n'en sortira plus, dans l'esprit du sujet, quand son Hercule, décidé, pour ne pas paraître fuir la douleur, à attendre courageusement la mort, accepte, d'un seul mot, avec une héroïque cordialité, ce qu'avec une effusion généreuse lui a offert Thésée, un asile à Athènes, le partage des biens que le vainqueur du Minotaure tient de la reconnaissance de ses concitoyens, enfin, après la vie, des monuments et des sacrifices.

Il lui reste encore à subir une épreuve qui lui coûte, à lui jusqu'alors impassible au milieu des disgrâces, des larmes dont il s'indigne, s'écriant avec un sourire amer, et la même expression[3] précisément que la tragédie grecque a fournie, pour blasphémer la vertu, à Brutus, après Philippes[4] : « Résignons-nous à être désormais l'esclave de la fortune. » Il faut qu'il se sépare de ces tristes et chères dépouilles dont il est entouré ; qu'il confie à son vieux père le soin pieux dont sa main souillée ne pourrait se

1. V. 1314-1319.
2. Voyez t. I, p. 43 sqq.
3. V. 1331.
4. Voyez t. I, p. 140.

charger, de les ensevelir; qu'il prenne pour toujours congé de cet infortuné vieillard. On ne peut imaginer rien de plus pathétique, rien qui donne l'idée d'une action plus véhémente, que ces adieux, lesquels, pourtant, ne seront pas les derniers.

« .... Vieillard, je dois m'exiler de ces lieux. Je suis, tu le sais, tu l'as vu, l'assassin de mes enfants. Fais ce que je ne puis faire, la loi me le défend; ensevelis-les, porte-les au tombeau, honore-les d'un tribut de larmes; replace-les sur le sein, dans les bras de leur mère; rétablis ces liens, que j'ai brisés, malheureux! hélas! sans le vouloir. Quand tu auras déposé dans la terre ces morts chéris, continue d'habiter cette ville, bien tristement sans doute, mais enfin, tâche de résoudre ton âme à supporter mes malheurs. O mes enfants! celui qui vous a fait naître, qui vous a donné le jour, votre père vous a tués; vous ne deviez pas recueillir le fruit de ses travaux, jouir de cette gloire qu'il vous préparait, au prix de tant de peines. Et toi, épouse infortunée! tu as été bien mal payée de ta fidélité à ma couche, du long et pénible exercice de tes vertus domestiques. Ma femme! mes enfants! malheureux époux! malheureux père! je vais donc m'arracher à vous! Douceur amère de ces derniers embrassements! amère nécessité de vivre encore en compagnie de ces armes cruelles! Dois-je les emporter, ou plutôt les laisser, elles qui sembleront me dire, quand je les sentirai retomber sur mon flanc : « Par nous « tu as fait périr tes enfants et ta femme; tu portes en nous « leurs meurtriers. » Et ma main les reprendrait? qui pourrait m'y contraindre? Mais, cependant, me dépouiller de ces armes avec lesquelles j'ai accompli tant de hauts faits dans la Grèce, c'est me livrer à mes ennemis, m'exposer à une mort honteuse. Non, je ne puis les abandonner; quoi qu'il m'en coûte, je les garderai.... O terre de Cadmus! ô peuple de Thèbes! rasez vos têtes; couvrez-vous de deuil; suivez au sépulcre ces enfants, pleurez-les et moi avec eux; comme eux je ne suis plus; tous nous avons été frappés du même coup par la haine de Junon[1]. »

J'ai retranché de ce beau passage quelques vers[2] dans lesquels Hercule prie Thésée de l'accompagner à Argos, auprès d'Eurysthée, de qui il doit aller réclamer le prix du dernier de ses travaux. C'est là un détail bien froid.

1. V. 1332-1367.
2. V. 1360-1362.

Nous trouvions, précédemment[1], qu'Amphitryon prenait mal son temps pour s'informer de Cerbère : que dire d'Hercule qui s'en souvient en un pareil moment? Peut-être le poëte a-t-il voulu faire entendre qu'après ce trouble passager le héros reprendrait le cours de sa vie aventureuse; mais la résolution qu'il lui prête, de ne point partir sans ses armes, le disait assez.

La veine pathétique d'Euripide est véritablement inépuisable. A tout instant il en jaillit de nouvelles sources d'émotion. Hercule ne quittera pas la scène sans répandre, sans avoir fait répandre bien des larmes encore, quoique son ami blâme l'excès de sa douleur et que lui-même s'efforce de la contenir.

THESÉE.

Lève-toi, malheureux! c'est assez de larmes.

HERCULE.

Je ne puis : mes membres s'y refusent.

THÉSÉE.

Les plus forts, le malheur les abat.

HERCULE.

Oh! que ne suis-je comme cette pierre, insensible, sans souvenir!

THÉSÉE.

Cesse et, me donnant ta main, accepte le service d'un ami.

HERCULE.

Crains que le sang qui me souille ne s'attache à tes vêtements.

THÉSÉE.

Essuie ce sang, tu le peux; je ne m'en mets point en peine.

HERCULE.

J'ai perdu mes enfants, mais tu es pour moi comme un fils.

THÉSÉE.

Ta main autour de mon cou; je veux te soutenir, te guider.

1. V. 606 sqq. Voyez, plus haut, p. 12.

HERCULE.

Aimable joug de l'amitié! Mais que l'un de ceux qui le portent est malheureux! O vieillard, c'est ainsi qu'il faut avoir un ami.

AMPHITRYON.

Heureuse est la patrie qui compte de tels enfants[1] !

Quelle vive expression du désespoir? quelle noble image de l'amitié ! comme se mêlent et se corrigent mutuellement l'attendrissement et l'admiration ! et que ces émotions confuses se compliquaient heureusement pour les Athéniens du sentiment de l'orgueil national ! Je l'ai déjà remarqué en commençant l'analyse de cette grande scène, et crois devoir y insister encore en la finissant.

Mais puis-je la finir sitôt ! Le dialogue, qu'on croyait à son terme, reprend tout à coup d'une manière inattendue. Hercule, entraîné par Thésée, s'arrête, se retourne, veut qu'on le ramène ; il a besoin de revoir ses enfants, de presser une dernière fois son père contre son sein. Ce sont de nouveaux adieux que Thésée, par les conseils, les représentations d'une amitié courageuse, a bien de la peine à abréger. Le poëte, arrivé sans fatigue au bout de sa carrière, trouve encore des traits comme ceux-ci :

. . . . . .

THÉSÉE.

Qu'est devenu le grand Hercule?

HERCULE.

Mais toi-même, qu'étais-tu, au temps de ton malheur, dans les enfers ?

THÉSÉE.

Ah! le plus faible des hommes.

HERCULE.

Pourquoi donc me reproches-tu ma faiblesse?

1. V. 1368-1379.

THÉSÉE.

Allons ! viens.

HERCULE.

Vieillard ! adieu.

AMPHITRYON.

Adieu, mon fils !

HERCULE.

Ensevelis, comme je te l'ai demandé, mes enfant

AMPHITRYON.

Et moi, mon fils, qui m'ensevelira[1] ?

. . . . . .

Je n'ai pas dissimulé les défauts de l'*Hercule furieux*, défauts ordinaires à Euripide. J'ai marqué, au passage, certains détails oiseux et froids, quelques discussions sophistiques, des hardiesses philosophiques en contradiction avec la mythologie, qui fait le fond de l'ouvrage. J'ajouterai qu'il s'y trouve trop de choses qu'on a vues ailleurs, chez Eschyle, chez Sophocle, chez Euripide lui-même. Ainsi, la situation de Mégare, réfugiée près d'un autel avec ses enfants, et, sur la menace d'y être étouffée par les flammes, se livrant à ses ennemis, est exactement celle dans laquelle l'auteur a placé ailleurs Andromaque[2]. Ainsi le secours impuissant que prêtent les vieillards thébains à la famille d'Hercule, les insultes qu'ils adressent, oubliant leur faiblesse, à Lycus, rappellent, exactement aussi, la douleur noblement séditieuse prêtée par Eschyle aux vieillards d'Argos, en présence des meurtriers d'Agamemnon[3]. Amphitryon, près de mourir, recommande à ses vieux amis d'égayer de quelque joie une vie si traversée par les vicissitudes de la fortune, à peu près comme fait, encore dans une pièce d'Eschyle, dans sa tragédie des *Perses*[4], l'ombre de Darius prenant congé des *Fidèles*. Quand Lycus se laisse attirer dans la maison

1. V. 1388-1393.
2. Voyez t. III, p. 273 sqq.
3. Voyez t. I, p. 329 sq.
4. Voyez t. I, p. 235.

où il doit trouver son châtiment, et qu'à ses derniers cris répondent de la scène les transports joyeux du chœur, c'est avec d'autres noms le dénoûment des *Choéphores* d'Eschyle, des deux *Électre* de Sophocle et d'Euripide[1]. Qu'on se transporte à la scène dans laquelle Amphitryon cherche inutilement à obtenir que le chœur retienne ses gémissements et ses cris pendant le sommeil d'Hercule, et l'on trouvera matière à un nouveau rapprochement avec des scènes, soit des *Trachiniennes*[2] de Sophocle, soit de l'*Oreste*[3] d'Euripide, où un vieillard, où Électre cherchent de même, pendant qu'Hercule et Oreste reposent, à faire taire l'intérêt trop bruyant l'un d'Hyllus, l'autre d'une troupe de jeunes Argiennes. On peut continuer le parallèle et on sera frappé, comme l'a été un des traducteurs d'Euripide[4], du rapport frappant que présente la peinture du réveil d'Hercule dans la pièce qui nous occupe avec celle du réveil d'Oreste dans cette même tragédie à laquelle il a donné son nom. Le morceau par lequel s'expriment les sentiments de trouble, de surprise, de curiosité pénibles qui assaillent le héros quand il ouvre les yeux, me semble aussi n'être pas sans ressemblance, pour le ton, le mouvement, avec le monologue de Prométhée enchaîné sur sa montagne[5]. Un détail évidemment emprunté au souvenir non pas du *Prométhée enchaîné*, mais du *Prométhée délivré*, est cette figure frappante par laquelle Hercule, lié à un tronçon de colonne, dit de lui-même qu'il est comme la barque attachée au rivage. Chacun se rappelle, à défaut du texte perdu d'Eschyle, l'énergique traduction de Cicéron[6] :

. . . . . Navem ut horrisono freto
Noctem paventes timidi adnectunt navitæ.
Saturnius me sic infixit Jupiter. . . . . .

1. Voyez t. I, p. 355; II, 332 sq., 357 sqq.
2. Voyez t. II, p. 81.
3. Voyez t. III, p. 246 sq.
4. Prévost, *Examen de l'Hercule furieux*.
5. Voyez t. I, p. 264 sq.
6. *Ibid.*, p. 291.

Est-ce tout? Non : on ne peut se refuser à reconnaître encore que l'égarement d'Hercule, l'éclaircissement et la résolution désespérée qui le suivent, reproduisent en partie ce que Sophocle a si bien peint dans son *Ajax*[1]. Sans doute nous ignorons la date de l'*Hercule furieux*, et par conséquent pouvons supposer qu'à cette pièce appartient la priorité de quelques-unes des situations, des peintures qui viennent d'être passées en revue. Mais elle restera chargée d'assez d'emprunts divers pour que son originalité en soit fort compromise. Et toutefois, par un habile emploi de ces espèces de matériaux tragiques, par la nouveauté de certaines inventions qui s'y mêlent, par la construction hardie de l'ensemble, par l'intérêt de plusieurs rôles, l'effet entraînant de bon nombre de scènes, cette pièce se place assez près des compositions les plus pathétiques et même les plus élevées d'Euripide. Elle ne méritait pas d'être négligée des critiques comme elle l'a été généralement, sans doute parce qu'elle se prêtait moins que d'autres à l'imitation des modernes, et qu'ils ne l'ont pas, je crois, reproduite. Elle ne justifie pas surtout le mépris que lui prodigue La Harpe, lequel n'y voit que « d'extravagantes horreurs, » et la juge seulement « un peu moins ridicule que les *Bacchantes;* » mépris tout gratuit au reste, car le critique n'a pas lu, je ne dirai pas ce qu'il analyse, mais ce qu'il parodie. Lycus est pour lui « un certain Lycas! » Mégare, d'après une faute d'impression du livre de Brumoy, il l'appelle quelque part « Alcmène! » Enfin, ce qu'Euripide a mis judicieusement en récit, la folie d'Hercule, il le place, lui, « sur la scène! » La Harpe conclut en disant : « Si jamais Euripide n'avait écrit que dans ce goût, on ne l'aurait pas comparé à Sophocle. » Nous pouvons dire avec plus de raison : si l'auteur du Cours de littérature n'eût jamais jugé qu'avec cette légèreté les productions de l'esprit, son livre ne mériterait pas d'être ouvert.

Rien n'est plus propre à mettre en lumière le mérite de

1. Voyez t. II, p. 15 sqq.

l'*Hercule furieux*, que de le comparer à la pièce du même titre qui fait partie du théâtre de Sénèque. C'est le même sujet, et aussi à peu près le même plan. Mais quelle différence dans l'exécution! Ce que touche légèrement Euripide, ce qui n'est que son point de départ, je veux dire l'histoire fabuleuse d'Hercule, devient pour le déclamateur latin le sujet d'interminables lieux communs. En revanche, il n'y a pas trace chez lui, parmi toutes ses exagérations, tous ses raffinements, ses descriptions, ses déclamations, ses maximes, de ces traits de nature, d'une expression si vraie, si naïve, par lesquels le poëte grec a ramené à l'humanité, c'est-à-dire à l'intérêt dramatique, un sujet merveilleux. Cette différence fondamentale, qui se retrouve dans chaque détail, faisons-la ressortir par une analyse rapide de l'*Hercules furens*. Aussi bien est-ce la dernière pièce du même recueil que nous rencontrerons sur notre chemin.

Sénèque, qui n'imite guère d'Euripide que ses défauts, n'avait garde de ne pas lui emprunter l'usage de ces prologues si peu dramatiques, qu'on lui a justement reprochés. Il y a peu de ses pièces que n'ouvre, par un morceau de ce genre, quelque divinité. Ici, c'est Junon qui, dans cent vingt-quatre vers, pleins, comme tout le reste d'ailleurs (il ne faut pas insister là-dessus), d'emphase et de recherche, entretient sa haine pour Hercule par le souvenir des inutiles épreuves auxquelles elle l'a soumis, et, désespérant de le vaincre autrement que par lui-même, annonce l'intention de recourir aux Furies pour égarer sa raison. Le premier acte se complète par un morceau de quatre-vingts vers où un chœur de Thébains s'amuse à peindre, avec le lever du jour, les soins divers qu'il ramène à la campagne et à la ville, la vie inquiète de l'ambitieux, le calme, le bonheur que donne une condition médiocre. Ce morceau bien composé, ingénieux, élégant, n'est qu'un lieu commun de morale, souvent reproduit par l'auteur, et qui sans doute avait son prix au temps de l'Empire, mais sans rapport aucun avec le sujet. Il ne s'y rattache qu'au moyen d'une équivoque, par le rapprochement de cette impatience funeste qui fait courir les mortels au-devant de la destinée, déjà si prompte[1], et de l'audace aventureuse qui a conduit Hercule aux enfers.

Avec Mégare qui entre sur la scène au second acte, il semble que le drame lui-même devrait enfin y paraître Mais il est encore comme ajourné par une revue nouvelle, toujours fort ampoulée, fort prétentieuse, des travaux d'Hercule. Ce n'est qu'après plus de quarante vers, donnés à cette amplification obligée, à ce thème successivement traité par tous les acteurs de la pièce, que Mégare achève l'exposition en faisant connaître à quelle oppression l'absence d'Hercule a laissé en butte sa famille. Elle se rassure, avec une complète déraison, par la pensée que le héros qui autrefois, séparant l'Olympe et l'Ossa, ouvrit un passage au Pénée, saura bien s'en frayer un à lui-même, à travers la terre, pour revenir des enfers. La Mégare d'Euripide n'avait pas assurément de ces idées-là. L'inconséquence des caractères, et des caractères de femmes surtout, on l'a pu voir par les étranges contradictions que prête arbitrairement Sénèque, par exemple à sa Clytemnestre, à sa Médée, à sa Phèdre, est un des principes de sa poétique. Cette même femme qui tout à l'heure avait tant de foi dans le retour, par voie d'éruption volcanique, pour ainsi dire, de son époux, cesse tout à coup d'y compter, surtout lorsque Amphitryon s'applique à la rassurer. Il se fait une sorte d'échange capricieux entre les deux personnages, qui débattent subtilement, non-seulement les raisons qu'ils peuvent avoir d'espérer ou de craindre, raisons parmi lesquelles il s'en trouve qui ajoutent un nouveau chapitre à l'histoire des travaux d'Hercule, mais encore les maximes contraires de la confiance et du découragement. Cela est encore bien loin du naturel, de la vérité, de la profondeur philosophique, qui nous ont frappés dans les scènes correspondantes d'Euripide. Arrive Lycus, auquel Sénèque a retiré sa noble

1. V. 183 sqq.

origine, et par conséquent les droits apparents que lui avait donnés, sans doute d'après la tradition, le poëte grec. Le Lycus latin est sans aïeux, et, dans l'intérêt de sa nouvelle puissance, il voudrait en acquérir par un mariage avec Mégare. Je ne blâme pas cette invention de Sénèque[1], tout à fait semblable à ce qui s'est vu depuis dans l'Héraclius de Corneille, dans la Mérope de Voltaire; mais une proposition aussi délicate que celle de devenir l'époux d'une femme dont on a fait périr récemment le père et les frères, demandait à être ménagée avec plus d'adresse, ce n'est pas assez dire, avec moins de brutalité que n'en apporte Lycus à cette négociation. Mégare la repousse avec une indignation à laquelle ôte beaucoup de son effet son exagération subtilement déclamatoire. Il ne faut rien outrer, même l'expression des sentiments les plus légitimes. Mégare donne quelque avantage à Lycus lorsqu'elle lui dit :

« Tu m'as ravi mon père, mon trône, mes frères, mes pénates, ma patrie. Que veux-tu de plus? Un bien me reste qui m'est plus cher que frère et que père, que mon trône et mes pénates, ma haine pour toi. Encore regrette-je que ce bien me soit commun avec le peuple. Combien peu il m'en laisse, qui soit tout à fait à moi[2].... »

Ce n'est certainement pas de l'école d'Euripide que procède cette manière de faire parler la passion. Ce qui en vient plus directement, mais avec les additions, les embellissements qu'on peut s'imaginer, c'est une longue controverse, tantôt en dialogue coupé, tantôt en tirades, sur la gloire d'Hercule contestée par Lycus, défendue par Mégare et par Amphitryon. Ce dernier se charge particulièrement d'établir ce dont, chez Euripide, il renvoyait avec plus de convenance le soin à Jupiter[3], qu'Hercule

1. Elle a été mêlée à la fable d'Euripide dans un *Hercule furieux* de 1638, détestable ouvrage d'un certain Nouvellon, dont on peut voir l'analyse, t. V, p. 452 de l'*Histoire du Théâtre français* des frères Parfait.
2. V 379 sqq.
3. Eurip., *Herc. fur.*, v. 169 sq.

est bien le fils du maître des dieux. Lycus termine la contestation en déclarant que, ce qu'on lui refuse, il se l'assurera par la force, et comme Mégare réplique qu'alors elle complétera le nombre des Danaïdes, le tyran, poussé à bout, ordonne, ainsi que dans la pièce grecque, d'embraser le temple qui sert d'asile à la femme et aux enfants d'Hercule. Après un tel ordre, dans lequel probablement est compris Amphitryon, il n'y a pas trop lieu à la demande qu'il fait de mourir le premier, encore comme dans la pièce grecque. Quelque chose de tout à fait latin, latin du temps de Sénèque, chez lequel il en est toujours ainsi[1], latin du temps de l'Empire, de ce temps où Tibère, à qui remontent ces traditions de cruauté, disait d'un homme qui avait prévenu le supplice par une mort volontaire : « Carvilius m'a échappé, » et répondait à un autre qui lui demandait de le faire mourir : « Nous ne sommes pas encore assez bons amis pour cela[2], » c'est la réponse de Lycus :

« Qui condamne à mort indistinctement tous ses ennemis ne sait pas être tyran. Il faut des traitements divers selon les diverses fortunes. Aux heureux ordonnez de mourir, défendez-le aux malheureux[3]. »

Le Lycus d'Euripide est d'une époque moins raffinée, où les tyrans eux-mêmes ne sont pas plus méchants qu'ils n'ont besoin de l'être.

Cependant Amphitryon, resté seul avec Mégare, invoque le secours des dieux, puis, comme il se fait trop attendre, celui de son fils :

. . . . . Quid deos frustra precor?
Ubicumque es, audi, nate[4];

et aussitôt le temple s'ébranle, la terre mugit, un bruit

1. Cf. Senec., *Theb.*, v. 100; *Thyest.*, v. 248; *Troad.*, v. 1175; *Med.*, v. 19, 1018; *Agamemn.*, v. 994.
2. Tacit., *Ann.*, XII, 20; Suet., *Tib.*, LXI.
3. V. 511 sqq.
4. V. 519 sq.

souterrain semble monter des enfers. C'est, il n'en doute pas, Hercule qui vient, *géologiquement*, comme l'avait annoncé Mégare. Le chœur partage cette confiance. Pour échapper aux enfers, dit-il, la force ne pourra-t-elle ce qu'a bien pu l'harmonie ? Et là-dessus il raconte en vingt vers, agréables mais déplacés, l'histoire d'Orphée et d'Eurydice qu'on n'attendait guère. On s'attendait davantage, et cette attente n'est pas trompée, à la reprise de l'interminable histoire des travaux d'Hercule. Quelle passion ou quel besoin du lieu commun! que d'indigence se cache sous cette stérile abondance, et combien est plus riche la simplicité d'Euripide!

Hercule, ainsi annoncé, paraît enfin au troisième acte, ramenant des enfers Cerbère sa conquête. Les spectateurs, si cette pièce et les autres du même théâtre ont eu des spectateurs, ce qui est bien douteux, voyaient-ils le monstre? Les paroles du héros autoriseraient à le croire, car il demande pardon au soleil du spectacle par lequel il profane sa lumière ; il dit à Jupiter de se cacher les yeux avec sa foudre, à Neptune de plonger au fond de ses eaux, à tous les dieux de détourner leurs regards. Un tel monstre ne peut être vu que de celui qui l'a amené et de celle qui a ordonné de l'aller chercher. On devine, sans qu'il soit nécessaire de les rapporter, tout ce qu'un tel début doit amener de pompeuses extravagances. Nous voilà bien loin des simples expressions par lesquelles l'Hercule d'Euripide, revoyant après tant de fatigues et de dangers sa patrie et sa maison, témoigne d'abord sa joie et bientôt après, au tableau lugubre qui se découvre à lui, son étonnement, son anxiété. L'Hercule de Sénèque finit par redescendre des sublimes régions où il promenait son esprit, pour s'apercevoir, comme son devancier, pour s'enquérir, s'occuper des dangers qui menacent sa famille ; il s'empresse de l'aller défendre et venger, la laissant sous la garde de Thésée, avec lequel il est arrivé, mais dont on n'a encore rien dit. Thésée s'emploie avec zèle à la consoler et même à l'amuser. Sur la demande d'Amphitryon, aussi mal à propos curieux que

nous lui avons reproché de l'être chez Euripide, mais dont la curiosité a de plus ici une teinte de naïveté qui n'est pas la naïveté grecque, il décrit tout ce qu'il a vu aux enfers : c'est une redite de Virgile, d'Ovide et autres, élégante, spirituelle, où Fénelon (grand éloge!) a pris quelque chose de la morale qui, dans son Télémaque, renouvelle ce lieu commun ; elle n'est pas toutefois sans mélange de mauvais goût, et elle a surtout le défaut choquant de distraire de l'action par un épisode descriptif d'environ cent vers. Je n'y comprends pas soixante-cinq vers qui contiennent le récit, plus voisin du sujet, de la descente d'Hercule aux sombres bords, et surtout de sa lutte victorieuse contre Cerbère Cet exploit singulier y est décrit avec une trop grande précision de détails ; il y a des choses qui veulent être exprimées rapidement, largement, qui même s'accommodent d'un certain vague, sur lequel travaille l'imagination. Les montrer trop distinctement, c'est en accuser l'invraisemblance et, malgré l'emphase des paroles, risquer de les rendre petites et ridicules. Je n'oserais répondre que cela ne soit pas arrivé ici à Sénèque. Ce dont je suis bien sûr, c'est que rien ne touche de plus près au comique de la parodie, que l'humilité avec laquelle Thésée se mêle lui-même à son récit, lorsqu'il dit que Pluton l'a laissé emmener par Hercule avec Cerbère, en quelque sorte par-dessus le marché :

Me quoque petenti munus Alcidæ dedit[1].

Aux longues confidences de Thésée met enfin un terme l'arrivée du chœur qui chante, couronné de laurier, la dernière victoire d'Hercule et appelle tout le peuple thébain à un sacrifice d'action de grâces. La peinture qu'il fait du héros descendant aux enfers au milieu des ombres qui s'y rendent en foule, l'amène à de beaux vers sur l'universelle, l'inévitable nécessité de la mort. Ces moralités, communes pour le fond, frappantes pour la forme, se re-

1. V. 806. Cf. *Hippolyt.*, v. 842. Voyez notre t. III, p. 222.

trouvent, rendues à peu près de même, dans les traités en prose de Sénèque, et c'est un des arguments que l'on fait valoir pour établir l'identité du philosophe et du poëte. Elles sont certainement ce qu'il y a de plus naturel dans ces pièces, à l'inconvenance dramatique desquelles elles ne participent point.

Le sujet du quatrième acte est ce qui donne à la tragédie son titre, la fureur d'Hercule. Vainqueur de Lycus, le héros préside avec pompe au sacrifice annoncé par le chœur; il adresse à Jupiter une prière dont l'idée est grande, le ton noble, et que Rotrou a transportée dans son Hercule mourant[1]. Bientôt il s'écrie, comme notre Oreste :

Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne!

Il ne le dit pas avec cette sobriété de paroles, tant s'en faut. Son imagination troublée, aidée de la redondance ordinaire à Sénèque, lui montre, entre autres tableaux, le soleil qui, sans nuages, s'obscurcit et retourne vers l'orient; les étoiles, qui brillent de toutes parts, comme nous disons, en plein midi :

. . . . . Unde tot stellæ polum
Implent diurnæ[2]?. . . . . .

Il voit « un faux ciel[3] » des plus bizarres; le Lion, que le premier de ses travaux a placé parmi les constellations, traversant les signes de l'automne et de l'hiver, pour aller, dans la région du printemps, étrangler le Taureau. Lui-même, dédaignant la terre, veut une place parmi les astres, où les dieux l'appellent. Junon seule s'y oppose : il la menace, il menace Jupiter; il brisera les fers de Saturne, il soulèvera les Titans, les Géants. Déjà il assiste à cette gigantomachie dans laquelle il joue son rôle, entas-

1. Voyez t. II, p. 88 sq.
2. V. 943.
3. V. 954

sant, avec ses alliés, les montagnes, les lançant vers le ciel, « armant sa main de sommets tout remplis de Centaures. »

Rapiamque dextra plena Centauris juga[1].

Après d'autres visions de cette sorte, Hercule aperçoit ses enfants, qu'il prend pour les fils de Lycus, il perce l'un d'une flèche, fait voler l'autre contre les murs du palais; le troisième meurt de frayeur dans les bras de sa mère, en qui le furieux pense voir Junon, son ennemie, et qu'il frappe de sa massue. Enfin, au moment où Amphitryon désespéré s'offre lui-même à ses coups, sans doute pour qu'à ses forfaits ne manque point le parricide, étrange idée dont Thésée ne peut le détourner, Hercule tout à coup chancelle et tombe profondément endormi. La folie de l'Hercule grec est vraiment de la raison auprès de celle de l'Hercule latin. Qu'est devenu cet enchaînement d'idées, cette logique, comme je l'ai déjà dit, qui pousse sans relâche le premier dans la voie d'illusions et de crimes où l'a fait entrer la colère céleste, et au terme, pour l'arrêter, la majestueuse intervention de Minerve, donnée, on l'a vu, par la tradition? Tout ici est arbitraire, désordonné, extravagant. Ajoutez que ce que peut seule tolérer l'imagination et qu'Euripide, quoi qu'en ait dit La Harpe, a judicieusement mis en récit, Sénèque l'expose presque entièrement sur la scène, rapprochant le reste, autant que possible, du spectateur, par ce qui lui parvient des menaces frénétiques d'Hercule, des supplications de Mégare, et surtout par les images que lui retrace Amphitryon des scènes affreuses auxquelles il assiste. La terreur, l'horreur même ne manquent pas, ne devaient pas manquer au récit d'Euripide; mais elles y sont, pour ainsi dire, dispensées avec cette mesure du génie grec, dont était, surtout dans la partie dramatique de ses pièces, complétement dépourvu Sénèque. Dans les

1. V. 969.

chœurs, chose singulière! son imagination paraît mieux réglée, quoiqu'elle y franchisse encore trop souvent les bornes sévères du goût. J'en trouve la preuve dans le morceau lyrique qui suit la scène dont je viens de présenter l'analyse. Il s'y rencontre, sans beaucoup d'ordre, quelques belles choses que l'auteur finit presque toujours par gâter. Telle est une invocation au sommeil pour qu'il continue de charmer les maux d'Hercule, invocation naturelle dans la situation, d'une élégance et quelquefois d'un charme qui rappellent heureusement des passages célèbres d'Euripide[1] et d'Ovide[2], mais trop prolongée, où l'on se perd dans une revue trop minutieuse et trop confuse des attributs du dieu. Telle est une peinture fort bien placée et fort énergique d'Hercule endormi et encore agité d'un reste de tempête, mais à laquelle succède presque aussitôt une recherche bien prétentieuse des expiations que le héros pourra trouver pour ses crimes involontaires. Il faut que ses gémissements, les coups dont il frappera sa poitrine soient entendus de la terre entière, de toute la nature, du sombre empire, du chaos; il faut que ses flèches, instruments de sa fureur, soient les verges dont il se flagelle. De cette froide déclamation on passe à une complainte assez touchante sur ces innocentes victimes immolées, au seuil de la vie, par la main égarée d'un père. A tout prendre, avec ses inégalités, ce chœur rachète quelque peu les vices monstrueux de l'acte qu'il termine.

Dans le cinquième se développe ce que l'on a vu à la dernière scène de la pièce grecque. Hercule s'éveille, connaît son malheur, veut se donner la mort, et enfin, consentant de vivre, suit à Athènes Thésée. Deux innovations, qui ne manquent pas d'effet théâtral, c'est d'abord que le héros, à l'aspect des corps inanimés qui l'entourent, des traits restés dans leurs blessures, de ses mains sanglantes, arrive seul à la terrible découverte :

1. *Orest.*, v. 201 sqq. Voyez notre t. III, p. 247, 251 sq.
2. *Metam.*, XI, 623.

c'est, en outre, qu'il n'abandonne la résolution de s'ôter la vie, que quand son père, dont il a repoussé les supplications, menace de se frapper lui-même. A cela près, tout est semblable, pour la disposition générale du moins; mais cette identité fait encore mieux ressortir qu'une plus grande variété de dessin, à quel point diffèrent, pour le sentiment de la vérité dramatique, pour le ton, pour le style, Euripide et Sénèque.

Chez tous deux, Hercule, en s'éveillant, ne peut s'expliquer en quels lieux il se trouve; mais ce que le grec exprime, on s'en souvient, avec simplicité, se traduit, dans le latin, selon un procédé d'amplification familier à l'auteur, par cette énumération géographique :

« ... Où suis-je? près du berceau de la lumière? sous l'Ourse glacée? à cette extrémité occidentale de l'univers, borne de l'Océan[1]?... »

L'Hercule d'Euripide, élevant la voix, demande s'il n'y a pas près de là quelqu'un qui veuille éclairer son ignorance. L'Hercule de Sénèque, quand il aperçoit les corps sans vie de sa femme et de ses enfants, s'écrie de même pour qu'on lui apprenne quel est le meurtrier; mais, par cette prétention de se montrer savant en géographie dont, comme tous les personnages de ce théâtre, il ne peut se défaire, il interroge emphatiquement tous les habitants de la Béotie, tous ceux de l'Attique, tous ceux du Péloponnèse, dont certes il n'a pas l'espoir d'être entendu.

Contraste frappant! L'Hercule du théâtre latin est bien plus occupé de l'affront que lui a fait l'audacieux auquel le sommeil même d'Alcide n'a pas fait peur, de la curiosité de connaître cet ennemi qui peut se dire son vainqueur, du désir de se mesurer avec lui, quelque forme effrayante qu'il revête, qu'il ne l'est de la perte cruelle dont il est frappé. Alors même que la vérité lui est connue, il ne peut, il s'en accuse avec quelque éloquence[2],

1. V. 1138 sqq.. — 2. V. 1226 sqq.

trouver de larmes pour ses enfants. Il ressemble bien peu à cet Hercule du théâtre grec qui se confond, par l'effusion de ses tendresses et de ses douleurs paternelles, avec tous les pères.

Le désespoir du héros et la résolution qu'il lui inspire sont de part et d'autre rendus avec non moins de diversité. Là, il est question, tout simplement, de se précipiter du haut d'un rocher, de se percer la poitrine, de se placer sur un bûcher. Ici, c'est bien autre chose. L'Hercule de Sénèque se met l'esprit à la torture pour chercher à son corps quelque supplice original; il songe d'abord au roc et au vautour du Caucase, laissés vacants par Prométhée; puis aux Symplégades, ces écueils mouvants de l'Euxin, qui toujours s'entre-choquent, et entre lesquels il pourrait se faire très-convenablement broyer. L'idée d'un bûcher lui vient aussi; mais quel bûcher! une forêt! les bois du Pinde et du Cithéron! et par-dessus, Thèbes avec ses maisons, ses temples, ses sept portes, et si c'est trop peu, la terre entière. Ou bien encore, car il est singulièrement inventif, il brûlera ses mains qui ont servi le courroux de Junon, et leurs tendres victimes, avec le bois de son arc, de ses flèches, de son carquois! Amphitryon n'a pas tort de remarquer qu'il est encore un peu furieux :

Nondum tumultu pectus attonitum caret[1].

Je pourrais multiplier sans fin de tels exemples. Ceux que j'ai cités, ceux qu'offre en abondance la spirituelle analyse de Brumoy, sont plus que suffisants pour établir que la tragédie de Sénèque, brillante, je le veux bien, mais brillante d'un faux éclat, est une transformation complète de la tragédie d'Euripide; que par la substitution constante des prétentions antidramatiques du bel esprit à la vérité passionnée, pathétique de l'expression, cette imitation, assurément trop libre, trop hardie, offre

1. V. 1219.

un commentaire indirect, fort instructif, de l'ouvrage original.

Suétone[1] met au nombre des rôles tragiques chantés par Néron celui d'Hercule furieux, et il raconte qu'un jeune soldat, de garde près de la scène, le voyant, comme cela était dans le sujet[2], charger de liens, prit la chose au sérieux et accourut pour défendre son empereur. Cette anecdote piquante nous montre qu'au temps de Sénèque on jouait sur les théâtres de Rome une imitation plus rapprochée que la sienne du modèle grec, peut-être la pièce grecque elle-même[3].

1. *Ner.*, XXI.
2. Voyez plus haut, p. 19, 21.
3. Les plus beaux passages de cette pièce ont été traduits en vers français par M. Fr. Capelle, dans un *Essai poétique sur l'Hercule furieux d'Euripide*, honoré, en 1846, d'une médaille, par la Société littéraire de l'université catholique de Louvain, et imprimé, dans cette même ville, en 1848.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

Ion.

Parmi les tragédies d'Euripide, il en est plusieurs dont je ne puis mieux d'abord indiquer le caractère, qu'en leur donnant, avec La Harpe, mais dans une acception moins défavorable, le nom de tragédies *romanesques*.

Le roman n'était point encore connu des Grecs; mais, ce qui partout l'a fait naître, cet intérêt qui attache tous les hommes à un développement d'aventures hors du cours ordinaire des choses, ne pouvait leur être étranger. Il y avait déjà du roman dans les plus anciennes légendes de leur mythologie; il dut y en avoir dans la poésie qu'elle leur inspira.

Toutefois, cet élément, qui s'y trouvait mêlé, y fut d'abord comme inaperçu. La singularité des situations semblait effacée par la vérité des sentiments. On ne s'avisa que plus tard, quand l'expression de la nature humaine commença à s'épuiser, de la subordonner elle-même à ce qui auparavant lui servait seulement d'occasion, à une ingénieuse, une intéressante combinaison d'incidents. Emouvoir le cœur avait été, au commencement, l'ambition des poëtes; ils se proposèrent ensuite, de préférence, d'amuser l'imagination.

L'histoire de l'épopée des Grecs offrirait une première preuve de cette révolution du goût, si, comme on le pense assez généralement, la pathétique Iliade avait précédé, dans l'ordre du temps, la conteuse Odyssée. L'histoire de leur tragédie, autant du moins que nous la pouvons connaître par les monuments qui nous en restent, nous la montre, avec une incontestable évidence, dans le passage

de la simplicité d'Eschyle et de Sophocle à la complication nouvelle introduite par Euripide.

Nous l'avons vu constamment occupé d'animer la scène, d'étendre la fable, de renforcer l'intrigue. Il donne aux mœurs des traits plus naïfs, plus familiers, plus près de la réalité, à la passion un mouvement plus rapide, plus impétueux; il multiplie les personnages, il entasse les tableaux; enfin, par le choix de certains sujets et la disposition du drame où il les expose, il excite, plus qu'on ne l'avait encore fait, l'attente et la surprise.

De là ces espèces nouvelles qu'il apporte au genre de la tragédie: tragédies remplies tout entières de l'histoire d'une passion; tragédies à événements et à spectacle; tragédies d'un intérêt complexe et multiple, formées soit par le mélange de deux actions distinctes, soit d'une suite de tableaux uniformes; enfin, tragédies composées surtout pour le plaisir de la curiosité, bizarres, étonnantes, en un mot, *romanesques*.

Une pièce de théâtre qui n'est qu'un roman a bien peu de valeur. Les émotions qu'elle donne ne peuvent se renouveler; le dénoûment lui enlève tout son charme; pour elle, point de lendemain, point d'avenir. Il n'en est pas ainsi des romans d'Euripide, qui joignent à une invention spirituelle et piquante l'éclat du coloris, la vérité naïve de la touche. L'heureux accord de mérites si divers me paraît caractériser surtout sa tragédie d'*Ion*, son chef-d'œuvre en ce genre.

Si l'on ne s'attache qu'à la fable, rien de plus merveilleux; si l'on ne regarde que les mœurs, rien de plus rapproché de la nature. Le style participe de ce double caractère, tour à tour, ou plutôt tout à la fois noble et touchant, magnifique et familier. Le pathétique des situations est adouci par l'attente d'une conclusion heureuse, et cette impression mixte de crainte présente et de confiance dans l'avenir donne à l'ouvrage une ressemblance de plus avec les compositions romanesques.

Voilà un bien long prologue de critique, avant d'arriver

à celui du poëte, car mes lecteurs savent, de reste, sans que je doive m'arrêter à le leur répéter, qu'aucune de ses pièces n'est sans prologue, excepté l'*Iphigénie en Aulide*, qui, sans doute, a perdu le sien[1]; le *Rhésus*, qui en a eu deux, également perdus[2]. L'*Ion* avait grand besoin d'une préface de cette sorte, non pas que la fable soit aussi *embrouillée* qu'il a plu à La Harpe de le dire, afin de s'épargner la fatigue d'une analyse, mais parce qu'elle ne peut être comprise, comme on le verra, sans la connaissance préalable du lien secret qui unit les personnages, et que cette connaissance est même nécessaire à l'intérêt des scènes qui les rapprochent[3].

Quels sont donc ces personnages et que sont-ils l'un à l'autre? Mercure, qui a joué un rôle important dans leur histoire, se charge de l'apprendre aux spectateurs.

Créuse, fille d'Erechtée, roi d'Athènes, a eu d'Apollon un fils, qu'elle a exposé pour cacher sa honte, mais qui, secrètement transporté, par les soins de son père, dans le temple de Delphes, y a été recueilli et élevé. Devenu grand, on l'a attaché au culte du dieu, dont il ignore, ainsi que ses bienfaiteurs, qu'il a reçu la naissance. Cependant Créuse a été donnée en mariage à Xuthus, fils d'Éole, roi des Achéens, pour le récompenser d'un service important rendu aux Athéniens dans une guerre contre les habitants de l'Eubée. Après plusieurs années d'une union stérile, les deux époux, affligés de se voir sans héritiers, viennent à ce sujet consulter l'oracle de Delphes. Voilà donc la mère et le fils en présence, par une rencontre qui n'est pas toute fortuite. C'est Apollon qui dirige ces événements; il veille sur la destinée de son enfant, et ne se propose rien moins que de le faire reconnaître par Xuthus.

1. Voyez t. III, p. 8 sqq.
2. Voyez, plus loin, livre IV, ch. xx.
3. C'est ce qu'a fort bien dit, avec d'autres, Lessing, dans un passage intéressant de sa *Dramaturgie* (art. sur la *Mérope* de Voltaire), où il défend, à certains égards, les prologues tant attaqués d'Euripide, y voyant, ce que nous y avons vu nous-même, une sorte de préface poétique, dont le retranchement n'altérerait en rien l'économie de l'œuvre elle-même; qui ne désintéresse, au sujet de l'événement, une curiosité vulgaire, que pour en éveiller une autre, d'un ordre plus relevé, quant à la manière dont cet événement s'accomplit; qui enfin, dans le cas particulier dont il s'agit, ajoute véritablement à l'intérêt des situations : «....Si le spectateur apprend seulement au cinquième acte qu'Ion est fils de Créuse, ce ne sera pas à ses yeux son fils, mais un étranger, un ennemi, qu'elle aura voulu mettre à mort au troisième acte; ce ne sera plus, à ses yeux, de sa mère qu'Ion voudra se venger au quatrième acte, mais de sa meurtrière. D'où naîtra donc la terreur et la pitié? Le pur soupçon qu'un certain assemblage de circonstances peut faire naître, le pur soupçon qu'Ion et Créuse pourraient bien s'appartenir de plus près qu'ils ne le pensent, n'aurait pas suffi pour cela. Il fallait que ce soupçon devînt certitude; et si le spectateur ne pouvait acquérir cette certitude que du dehors, s'il n'était pas possible qu'il pût en avoir l'obligation à l'un des personnages agissants de la pièce, n'était-il pas mieux que le poëte l'en informât de la seule manière à sa disposition, que point du tout?.... »

Pour ne pas trouver trop ridicule et trop comique la situation où va se trouver placé le roi d'Athènes, il faut se reporter aux mœurs mythologiques, telle que la tragédie antique nous les retrace. Dans l'*Oreste*, Ménélas rappelle à Tyndare, comme un titre d'honneur, que Jupiter est entré dans sa couche[1]. Dans *Hercule furieux* Amphitryon se glorifie d'une pareille disgrâce[2]. On pensait alors ce que Molière a fait dire au roi des dieux :

> Qu'un partage avec Jupiter
> N'a rien du tout qui déshonore[3].

Sosie a déjà des scrupules plus modernes, quand il s'écrie ironiquement :

> Le grand dieu Jupiter nous fait beaucoup d'honneur[4].

La première scène de l'*Ion*, qui nous montre le jeune prêtre s'acquittant, le matin, des fonctions de son ministère, est d'une poésie fort originale, mais aussi fort difficile à rendre. La traduction, où j'ai essayé de la

1. V. 466.
2. V. 1, etc. Voyez plus haut, p. 8 sq.
3. *Amphitryon*, act. III, sc 2.
4. *Ibid.*

reproduire, ne donnera qu'une bien faible idée de la grâce, de l'onction touchante avec lesquelles Euripide a su y exprimer le lever du soleil de la Grèce, la pompe riante du culte de Delphes, enfin la sainteté sacerdotale unie à la candeur du jeune âge :

« Déjà le soleil fait briller son char au-dessus de la terre; les astres du ciel fuient, devant ses rayons, dans le sein de la nuit sacrée; et les inaccessibles sommets du Parnasse, tout à coup éclairés, reçoivent les premiers cette lumière qui charme les mortels. Cependant la fumée de la myrrhe vole vers la voûte du temple; assise sur le trépied divin, la prêtresse va faire entendre aux Grecs les chants prophétiques que lui dicte Apollon. O vous, citoyens de Delphes, ministres du Dieu, allez vers la source argentée de Castalie, et, lavés dans ses pures eaux, entrez au sanctuaire. Que votre bouche s'abstienne de toute sinistre parole; qu'elle ne s'ouvre que pour annoncer à ceux qui les implorent de favorables oracles! Moi, je m'occuperai de ces soins qui depuis mon enfance sont commis à mon zèle. Purifier avec des branches de laurier le seuil de cette sainte demeure, le décorer de guirlandes, y répandre une fraîche rosée, en écarter avec mes flèches la foule des oiseaux qui pourraient profaner la sainteté des offrandes, voilà mon office; c'est à moi, orphelin, et sans mère, et sans père, de servir humblement le temple qui m'a nourri.

« Viens donc, nouvel ornement de la terre, superbe laurier, viens, prête-moi ton ministère pour effacer les souillures de ce sol révéré. O rameaux cueillis près du temple, dans les jardins du dieu, en ce lieu où, entretenue par de célestes rosées, une source éternelle arrose la chevelure sacrée du myrte, c'est avec vous que je balaye ce vestibule d'Apollon, tous les jours, au premier essor de l'aile rapide du Soleil, empressé de remplir ma tâche accoutumée. O Péan! ô Péan! béni, béni sois-tu, fils de Latone!

« Le noble emploi, ô Phébus, de veiller ainsi à ta porte, d'honorer le siége de tes oracles! De quel juste orgueil ils me remplissent ces devoirs serviles que rendent mes mains, non pas aux hommes, mais aux dieux, aux dieux immortels! Oui, un tel travail fait ma gloire; jamais je ne m'en lasserai. Phébus, ne suis-je pas ton fils? ne te dois-je pas des jours que tu soutiens? après tant de bienfaits, il m'est bien permis d'appeler du nom de père le dieu qu'on adore en ce temple. O Péan! ô Péan! béni, béni sois-tu, fils de Latone! »

Je ne puis me défendre d'interrompre un moment la citation, pour faire remarquer que, dans ces derniers

vers[1], l'expression du respect filial d'Ion pour le dieu qui véritablement est son père, comme nous en a instruits par avance, et fort utilement, le prologue, a quelque chose de bien ingénieux et de bien touchant.

« Mais, c'est assez traîner ces feuillages de laurier. Il faut maintenant, de ces vases d'or qu'a remplis la fontaine de Castalie, épancher d'humides libations. Allons, répandons-les d'une main innocente et pure. Oh! que puissent mes jours s'écouler ainsi tout entiers au service d'Apollon! Puissé-je ne le quitter du moins que sous d'heureux auspices!

« Mais quoi! déjà accourent, déjà ont quitté leurs retraites les oiseaux du Parnasse. Oiseaux, je vous le défends, ne vous posez point sur ce faîte superbe; n'entrez point dans cette riche enceinte. Mon arc va t'atteindre, héraut de Jupiter, dont toute la troupe ailée fuit les serres victorieuses. Et toi, cygne, qui vogues, comme en ramant, vers l'autel, porte ailleurs tes pieds de pourpre : ta lyre, émule de celle d'Apollon, ne te déroberait point à mes traits. Fuis, te dis-je, gagne à tire-d'aile les marais de Délos, ou bien ton sang étouffera tes chants harmonieux. Et cet autre oiseau qui s'approche! que veut-il? suspendre à la voûte un lit de chaume pour sa jeune famille? Tremble au frémissement de cet arc. N'entends-tu pas? Va-t'en sur les bords de l'Alphée, ou dans les bosquets de Corinthe, te livrer aux travaux maternels, et ne profane plus les offrandes et la demeure de Phébus[2]. Ma main se refuse à vous ôter la vie, oiseaux qui nous apportez les paroles et la volonté des dieux. Mais il faut bien que je m'acquitte envers Phébus des soins que je lui dois, que je serve qui me nourrit[3]. »

Démétrius d'Alexandrie, le rhéteur du second siècle de notre ère, a cité ce morceau comme très-favorable à l'art du comédien, par la grande variété de mouvements et de poses qu'il offre à son imitation[4]. Il en est dans le nombre qui ont quelque chose de bien familier, malgré la magnificence lyrique qui les décore. Euripide n'a pas craint de représenter son héros balayant le seuil du

1. V. 135 sqq.
2. Voyez, sur un autre temple plus hospitalier pour les oiseaux, que le dieu déclare ses suppliants, l'histoire d'Aristodicus, dans Hérodote, I, 158, 159.
3. V. 82-182.
4. Voyez l'*Euripide* de Boissonade, t. V, p.426, *Notul. in Ion.*

temple d'Apollon. Barthélemy [1], plus timide, en lui empruntant ce qu'il dit des fonctions du néocore, a supprimé cette humble circonstance.

Une autre scène succède, d'une invention non moins naïve. Les femmes de Créuse, précédant leur maîtresse, s'approchent du temple et regardent avec curiosité les bas-reliefs ou les peintures [2], ou les tapisseries [3], on ne sait lequel, qui ornent ses portiques extérieurs. Tout le monde se rappelle que Virgile dans l'Énéide [4] a profité deux fois de cette donnée heureuse ; mais, selon son usage, en l'embellissant encore par des traits de sentiment. C'est l'image des malheurs de Troie, c'est sa famille, c'est lui-même qu'Énée voit représentés sur les murs du temple où il attend Didon. Si l'on adoptait la conjecture ingénieuse et vraisemblable d'un commentateur d'Euripide [5], cette scène, si agréable en elle-même, aurait eu pour les Athéniens un intérêt particulier : elle leur aurait offert la description d'un portique élevé par eux près du temple de Delphes, au commencement de la guerre du Péloponnèse, à l'occasion d'un avantage remporté sur les Lacédémoniens [6]. Un tel genre de flatterie, fréquent chez les tragiques d'Athènes, et dont nous trou-

1. Voyez *Anacharsis*, ch. XXII.
2. Musgrave.
3. Bœttiger, *les Furies d'après les artistes et les poëtes anciens ;* Bœckh, *Græc. trag. princ.*, ch. XV.
4. I, 456 ; VI, 13.
5. Musgrave. Cf. Bœckh., *ibid.*, etc. Voyez, en dernier lieu, H. Weil, *De Tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, 1844, p. 31.
6. Par Phormion, dans la quatrième année de la LXXXVIIe olympiade. Voyez Thucydide, II, 84 ; Diodore de Sicile, XII, 48 ; Pausan., *Phoc.*, XI. Au vers 1592 de la pièce, dans la mention peu nécessaire du lieu où s'était passé l'événement, du cap Rhium, on a vu une nouvelle allusion à cet événement, et une preuve de plus qu'il n'avait pas précédé de beaucoup la représentation de la tragédie elle-même. J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, 1843, t. I, p. 448 sqq., Th. Fix, *Euripid.*, éd. F. Didot, 1843, *Chronol. fabul.*, p. X, se sont depuis, par d'autres raisons qu'il serait trop long de reproduire ici, décidés, le premier pour une date à peu près pareille, la deuxième année de la LXXXVIIIe olympiade, l'autre pour une date bien différente, une des années de la XC^e olympiade.

verons tout à l'heure dans cette même pièce un autre exemple, ne va guère sans anachronisme. Il est ici question d'une représentation des travaux d'Hercule, que les annales mythologiques font naître pourtant après Ion.

Cette scène épisodique où l'arrivée de Créuse est annoncée, se prolonge encore quelques moments [1], comme pour augmenter l'impatience qu'a le spectateur de la voir paraître. Il n'y a pas au théâtre de situations plus attachantes que celles où s'abordent ainsi des personnages qui ont un vif intérêt à se connaître et qui s'ignorent. On suit avec une curiosité inquiète un entretien dont chaque mot rapproche ou recule l'instant de la découverte. Telle est, dans l'*Œdipe Roi*, la scène fameuse de la double confidence, telle est, dans l'*Ion*, la scène qui nous occupe en ce moment. La marche est la même des deux côtés, mais l'impression diffère, douloureuse et terrible chez Sophocle [2], douce et touchante chez Euripide.

Le dialogue est conduit avec un art singulier. Il commence, comme c'est l'usage, par quelques paroles indifférentes, mais qui, mettant les interlocuteurs sur la trace de leurs misères secrètes, semblent devoir à chaque instant provoquer une explication. Bientôt des questions plus directes les amènent à des réponses plus précises, et, sans se reconnaître encore, ils aperçoivent cependant entre eux des rapports bien étranges.

Le jeune prêtre a demandé à la reine d'Athènes ce qui l'amène à Delphes avec le roi son époux, et sur quoi ils veulent consulter l'oracle. Elle a répondu, ce que nous savons déjà, qu'unis depuis plusieurs années, ils sont sans postérité, et que, dans leur malheur, l'idée leur est venue de s'adresser au dieu. « Ainsi, reprend Ion, vous n'avez jamais été mère ? — Apollon le sait, » réplique

1. V. 183-239. Sur la distribution probable des strophes qui composent cette scène entre les divers personnages du chœur, outre Musgrave, voyez Bœckh, *ibid.*, ch. VII.
2. Voyez notre t. II, p. 173 sqq.

Créuse [1] avec un admirable à-propos. Le reste n'est pas moins frappant :

ION.

Hélas! parmi tant de prospérités, quel sujet de tristesse!

CRÉUSE.

Mais vous-même, qui êtes-vous? Que celle qui vous a mis au jour me semble heureuse!

ION.

On m'appelle le serviteur du dieu, et je le suis, ô femme!

CRÉUSE.

Lui avez-vous été donné par la ville, ou bien vendu comme esclave?

ION.

Je l'ignore; tout ce que je sais, c'est que j'appartiens à Apollon.

CRÉUSE.

Je vous plains à mon tour, ô étranger!

ION.

Il est triste en effet de ne pas connaître quelle mère vous a donné la vie, de quel père on est né.

CRÉUSE.

Est-ce en ce temple que vous faites votre demeure?

ION.

Ma maison est celle du dieu, partout où m'y surprend le sommeil.

CRÉUSE.

Et quand y êtes-vous venu? dans votre enfance? dans un âge plus avancé?

ION.

Je ne faisais que de naître, à ce qu'on assure.

CRÉUSE.

Quelle est, parmi les femmes de Delphes, celle qui vous a nourri de son lait?

ION.

Jamais femme ne m'offrit sa mamelle. C'est ici qu'on m'a élevé.

1. V. 308 sq.

CRÉUSE.

Qui donc, infortuné? Quel rapport entre son sort et le mien!

ION.

La prêtresse de Phébus. Elle me tient lieu de mère.

CRÉUSE.

Mais vous avez atteint l'âge d'homme. Qui pourvoit à vos besoins?

ION.

Ces autels qui me nourrissent, les dons des étrangers, jusqu'à ce jour.

CRÉUSE.

Malheureuse, quelle qu'elle soit, celle qui vous fit naître!

ION.

Peut-être dut-elle rougir de ma naissance!

CRÉUSE.

Vous possédez sans doute quelque bien? Ces vêtements annoncent l'aisance.

ION.

Je les dois au dieu que je sers.

CRÉUSE.

N'avez-vous point cherché à découvrir vos parents?

ION.

Je n'avais, pour cette recherche, aucun indice.

CRÉUSE.

Hélas! je sais une femme bien malheureuse et comme votre mère.

ION.

Laquelle? Apprenez-moi. Venez à mon aide, de grâce!

CRÉUSE.

C'est pour elle que je me suis rendue ici....

ION.

Dans quel dessein? Si je pouvais vous servir?

CRÉUSE.

Pour obtenir une secrète réponse.

ION.

Et sur quoi? Dites seulement, le reste me regarde.

CRÉUSE.

Écoutez donc. Mais je n'ose. La honte m'arrête.

ION.

Que faire alors? C'est une déesse peu secourable.

CRÉUSE.

Cette femme, cette amie, eut commerce avec Apollon.

ION.

Avec Apollon! une mortelle! que dites-vous, étrangère?

CRÉUSE.

Le dieu la rendit mère d'un fils.

ION.

Non : cela ne peut être. C'est là le crime d'un homme et non pas d'un dieu.

CRÉUSE.

Ce qu'elle raconte n'est que trop véritable. Elle eut ensuite bien à souffrir.

ION.

Et quoi donc? l'épouse d'un dieu!

CRÉUSE.

Elle exposa son fils....

ION.

Cet enfant, où est-il? voit-il encore la lumière?

CRÉUSE.

Qui le sait? c'est ce que je viens demander à l'oracle.

ION.

Mais, s'il n'est plus, comment pense-t-on qu'il ait pu périr

CRÉUSE.

Elle craint qu'il ne soit devenu la proie des bêtes sauvages.

ION.

Et qui le lui fait croire?

CRÉUSE.

Lorsqu'elle revint à la place où elle l'avait mis, elle ne le trouva plus.

ION.

Y vit-elle des traces de sang?

CRÉUSE.

Non, à ce qu'elle assure; et cependant elle visita soigneusement les lieux d'alentour.

ION.

Quel temps s'est écoulé depuis qu'a ainsi disparu cet enfant malheureux?

CRÉUSE.

S'il vivait, il serait à peu près de votre âge [1].

Que d'art et de naturel dans ce dialogue! N'y voit-on pas, comme je l'ai annoncé, se révéler à demi le secret de la mère et du fils, et approcher par degrés une reconnaissance que le poëte aura l'art d'interrompre et de suspendre par des incidents habilements ménagés.

Ion est touché du malheur de Créuse; car, comme il le fera entendre plus tard, il ne lui a point échappé que, sous un autre nom, elle a raconté sa propre histoire. Il lui refuse cependant le service qu'il lui avait d'abord offert; il craindrait, dit-il, d'offenser le Dieu en l'interrogeant témérairement sur ce qui lui est si peu honorable.

Cependant Xuthus arrive. Il s'était arrêté à consulter l'oracle de Trophonius, duquel il a appris, pour toute réponse, que ni lui ni la reine ne retourneraient chez eux sans enfants. Cette réponse équivoque, que chacun des deux époux interprète secrètement selon ses désirs, les remplit d'espérance. Xuthus d'après le privilége accordé aux hommes par les usages du temple de Delphes, va chercher dans le sanctuaire même d'Apollon un se-

1. V. 308-357. Cf. Virg., *Æn.*, III, 491 :

Et nunc æquali tecum pubesceret ævo.

cond oracle qui confirme et explique le premier ; pour Créuse, elle se rend aux autels sur son invitation, pour y offrir un sacrifice. Ion, resté seul, s'entretient, tout en vaquant aux soins de son ministère sacré, de ce que lui a révélé l'étrangère, et, malgré sa piété, il se laisse aller[1] à quelques réflexions hardies, celles du poëte, et même du philosophe, autant et plus encore que du personnage, sur les exemples criminels que les dieux donnent parfois aux mortels. Le chœur, de son côté, dans de fort belles strophes, exprime un vif désir de voir s'accomplir les vœux de ses maîtres, vœux qui s'accordent assez mal, comme on l'a vu, mais qu'Apollon trouvera moyen de concilier.

En effet, Xuthus reparaît bientôt plein de joie. Le dieu lui a déclaré que la première personne qui s'offrirait à ses yeux en sortant du temple serait son fils. Il rencontre le jeune néocore et le salue de ce nom. Une explication, assurément fort nécessaire, le rapprochement de certaines circonstances, de certaines dates, donnent à l'oracle du dieu une vraisemblance dont se contentent, sans un trop rigoureux examen, les deux parties intéressées. Cependant, le roi d'Athènes veut à l'instant emmener le fils qui lui est rendu. Celui-ci se détourne avec embarras ; de tristes et sages réflexions troublent le plaisir que lui cause l'heureux changement de sa fortune. Voici sa réponse, d'une éloquence simple et pénétrante, et fort convenablement remplie de ces moralités qui étaient dans le génie d'Euripide, et qu'il n'a pas toujours aussi bien placées[2] :

« Les choses paraissent tout autres, lorsqu'elles sont encore loin, ou qu'on les voit de près. Sans doute j'embrasse avec transport l'heureuse fortune qui me fait retrouver un père. Il

1. V. 439 sqq. Cf. 342, 370 sqq.
2. Par exemple dans le discours apologétique du fils de Thésée à son père, *Hippolyt.*, v. 1011 sqq ; dans celui par lequel Jocaste s'efforce de réconcilier ses fils, *Phœniss.*, v. 528 sqq. Sophocle lui-même a pu être accusé de moraliser hors de propos, lorsqu'il a prêté à Créon se défendant contre les imputations d'Œdipe des raisons de ce genre, *Œdip. Tyr.*, v. 574, sqq. Voyez, précédemment, t. II, p. 172; III, 59, 315 sq.

me vient cependant d'importunes pensées, que je dois vous dire. Je sais que l'illustre Athènes se vante d'être la fille du sol, de ne devoir à aucun autre peuple son origine. Et moi j'y paraîtrai avec une double tache, un père étranger, une naissance illégitime. Que si, sentant ce qui me manque, je m'humilie, je m'efface, on me traitera d'homme de rien. Si, au contraire, m'élançant aux premiers rangs, je prétends être quelque chose, j'encourrai la haine des petits, naturellement ennemis de la puissance. Quant aux sages qui, pouvant parler, préfèrent garder le silence, et ne s'empressent pas de courir aux affaires, ils riront entre eux de ma folie, et me blâmeront de ne point savoir rester en repos loin du trouble et des dangers de la vie publique. Je veux que je parvienne à me placer parmi les grands, parmi les hommes d'État, je n'en serai que plus en butte à la malignité des jugements. Car il en est ainsi, mon père : ceux qui ont le gouvernement, les honneurs, ne voient dans leurs rivaux que des ennemis. Et puis j'arriverais dans une maison étrangère, auprès d'une femme privée d'enfants, qui, après avoir partagé votre disgrâce, n'aurait point de part à votre bonheur, et s'entretiendrait amèrement de son infortune et de son chagrin. Comment pourrais-je éviter sa haine, lorsqu'elle me verrait assis à vos pieds, et elle-même dépourvue d'un bien qui vous serait accordé? Ou bien vous vous détourneriez de moi pour vous attacher à votre épouse; ou, me donnant la préférence, vous rempliriez de trouble votre maison. Que de fois le fer, le poison n'ont-ils pas servi la vengeance de femmes offensées! D'ailleurs, mon père, je l'avoue, je plains votre compagne, condamnée à vieillir dans la stérilité; elle ne méritait pas, fille de si nobles pères, de rester sans enfants. Pour la royauté, c'est à tort qu'on la vante. Elle a des dehors qui plaisent, mais au dedans qu'elle est triste! Est-ce être heureux que de passer sa vie dans la crainte, dans les soupçons? Oh! je préfère une vie privée, avec le bonheur, au plaisir d'être roi, s'il faut mettre sa joie dans de criminels amis, s'il faut haïr les gens de bien, par crainte de mourir. Vous allez me dire que les plaisirs de l'opulence compensent tous ces ennuis; qu'être riche est chose bien douce. Je n'aimerais guère, pour sauver mon or, prêter sans cesse l'oreille au bruit et me consumer en soins. Une fortune médiocre, mais paisible, me plaîrait davantage. Et voyez, mon père, quel est ici mon bonheur! D'abord le doux loisir, si cher à l'homme; ensuite peu de soucis. Nul méchant ne se trouve sur mon chemin : je n'ai point ce déplaisir insupportable de céder le pas à qui vaut moins que moi. C'est au culte des dieux, c'est au commerce de mortels satisfaits, que sont consacrés mes instants. Les uns partent, d'autres arrivent : toujours nouveau pour eux, comme ils le sont pour moi, je ne crains point d'être un jour moins agréable à leurs yeux. Ce que les hommes doivent le

plus désirer, et ce qu'ils ne désirent pas toujours, la loi, d'accord avec la nature, m'oblige de me conserver vertueux et pur devant la divinité. Voilà, mon père, pourquoi mon sort présent me semble préférable à celui qui m'attend ailleurs. Souffrez donc que je vive pour moi. Être heureux dans la grandeur ou dans la médiocrité, n'est-ce pas toujours le bonheur [1] ? »

Ces bonnes raisons ne peuvent convaincre Xuthus ; il insiste pour que son fils, à qui il donne le nom d'Ion, en mémoire de l'heureuse rencontre qui le lui a fait retrouver, l'accompagne à Athènes. Il l'engage à se réunir une dernière fois, dans un festin, avec ses amis ; seulement il juge prudent de chercher pour cette fête quelque prétexte plausible, et de cacher quelque temps à Créuse un secret auquel elle a besoin d'être préparée. Il recommande donc au chœur le silence, sous peine de la vie. Mais celui-ci, plus attaché au sang d'Érechthée qu'à l'Achéen Xuthus, indigné de l'affront que reçoit, par l'introduction d'un étranger dans la famille royale, sa reine et sa maîtresse, se promet bien de désobéir. C'est une exception remarquable à la discrétion habituelle et souvent peu raisonnable [2] de ce personnage de convention.

Sa menace ne tarde pas à s'accomplir. Créuse, qui n'a pas abandonné le dessein de consulter l'oracle sur l'intérêt particulier dont elle est préoccupée, mais qui, nous l'avons déjà dit, ne peut pénétrer elle-même dans le sanctuaire, revient avec un vieillard qu'elle charge de ce soin. C'est un bien vieux serviteur, car il a autrefois élevé l'enfance d'Érechthée. Le poëte ne manque pas d'appuyer, avec quelque complaisance, sur le tableau de sa décrépitude. Il le représente qui gravit avec peine, appuyé sur son bâton, le rude sentier du temple. Je me figure qu'on le voyait venir, avec Créuse, par l'une des montées qui de l'orchestre conduisaient sur la scène. Enfin, les voilà arrivés, et le chœur placé sur le chemin, leur révèle, après

1. V. 587-649.
2. Voyez *Hippolyt.*, v. 710 sq., 889 sq ; *Med.*, 270 sq.; et, dans notre t. III, p 57 sq., 130 sq.

quelques hésitations qui excitent vivement leur curiosité et leur impatience, tout ce qui vient de se passer. Le vieillard y voit un jeu concerté pour placer sur le trône d'Athènes le fils de quelque esclave ; l'indignation qu'il en éprouve, comme Athénien, comme serviteur de la maison d'Érechthée, l'emporte à une violence qu'on n'aurait pas cru pouvoir attendre de son âge et de sa faiblesse. Il conseille sans détour à Créuse de prévenir, par la mort de ses ennemis, le sort cruel qu'elle en doit attendre. Créuse ne répond point ; elle est tout entière à l'étrange nouvelle qui vient de lui découvrir un malheur si inattendu, de détruire si cruellement tous ses plans de bonheur ; elle accuse la perfidie de son époux, l'ingratitude, la dureté d'Apollon, et, par un de ces mouvements de la nature que savait surprendre le génie pathétique des Grecs, dans le trouble de son désespoir, elle laisse échapper le secret qu'elle a gardé si longtemps, si soigneusement renfermé. Il faut voir sous quelles gracieuses images se produisent tout à coup, au milieu de la véhémence de ses plaintes et de ses reproches, les souvenirs encore chers de l'amour d'un dieu [1].

« Que faut-il faire, ô mon âme? Garder le silence? ou, surmontant ma pudeur, révéler un secret funeste? Eh! pourquoi cette contrainte? Que me veut cette importune vertu, contre laquelle je lutte encore? Mon époux ne m'a-t-il pas trahie? Je n'ai plus de maison, plus d'enfants; elles ne sont plus ces espérances que je me flattai vainement de conduire à une fin heureuse, en taisant ma disgrâce et ses déplorables suites. Non, non, je le jure..., je ne la cacherai pas plus longtemps, je me soulagerai enfin d'un pénible fardeau. Mes yeux fondent en larmes, mon cœur succombe à la douleur, quand je me vois si cruellement poursuivie et des hommes et des dieux : oui, je ne crains pas de le dire, des dieux ingrats et perfides. C'est toi.... fils de Latone, que ma voix accuse à la clarté du ciel.

« Tu vins à moi, avec ta chevelure dorée, dans tout ton éclat, lorsque je remplissais mon sein et ma robe d'une bril-

1. Ainsi, dans une admirable scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle, v. 1236 sqq., Cassandre, près de sa fin, adresse à Apollon, dont l'amour et les funestes dons l'ont rendue si malheureuse, des reproches où semble percer un accent de tendresse. Voyez notre t. I, p. 324.

lante moisson de fleurs, pour m'en parer; et puis tu me saisis dans tes bras, tu m'entraînas au fond d'un antre, appelant à grands cris ma mère, dieu ravisseur, possédé de la fureur de Vénus.

« Malheureuse! je donne le jour à un fils, et, par crainte de ma mère, je le dépose dans cet antre, ta couche nuptiale, où un triste hyménée t'unit une triste mortelle. Hélas! hélas! il n'est plus, les oiseaux l'ont dévoré, mon malheureux enfant, qui est aussi le tien. Et toi cependant tu te plais aux accords de ta lyre, aux accents de ta voix [1].... »

Cette révélation imprévue étonne beaucoup le vieillard. A travers la douleur qu'elle lui cause, perce toutefois l'espérance de trouver au trône d'Erechthée un plus légitime héritier que l'étranger, fils de Xuthus. Mais cette illusion est bientôt détruite par les tristes réponses qu'obtiennent de Créuse ses pressantes questions. La malheureuse mère est forcée de redire, sans cacher comme tout à l'heure sous le nom d'une autre sa profonde confusion, comment son enfant a péri abandonné. Il n'y a pas là, certainement, une répétition que doive reprendre la critique ; bien au contraire. Et quel pathétique déchirant dans ce dialogue :

LE VIEILLARD.

Qui donc l'exposa? Ce n'est pas vous?

CRÉUSE.

Moi-même, dans l'ombre de la nuit!

LE VIEILLARD.

Eûtes-vous quelque complice?

CRÉUSE.

Le malheur et le mystère.

LE VIEILLARD.

Comment pûtes-vous abandonner votre enfant?

CRÉUSE.

Comment? après mille cris de douleur.

LE VIEILLARD.

Hélas! coupable mère! dieu plus coupable encore!

1. V. 858-905.

CRÉUSE.

Si vous l'aviez vu, comme il me tendait les bras!

LE VIEILLARD.

Il cherchait le sein et les embrassements de sa mère

CRÉUSE.

Oui, cette place où il devait être et dont je le repoussais [1].

L'espèce d'enivrement de douleur où le sentiment de tant d'infortunes, anciennes et nouvelles, plonge la fille et le vieux serviteur d'Erechthée, les ramène l'un à proposer la vengeance, l'autre à écouter ce funeste conseil. Il veut qu'elle embrase le temple d'Apollon; elle s'y refuse par crainte religieuse : qu'elle fasse périr son époux; elle respecte encore en lui le saint nœud qui les lie. C'est Ion qui expiera les torts de Xuthus et ceux d'Apollon. Un poison sûr, que Créuse remet au vieillard, sera versé par lui dans la coupe du jeune homme, pendant le repas qu'il donne à ses amis. Cette résolution cruelle, qu'ils proclament généreuse, comme pour tromper leurs remords, dont le chœur célèbre la justice et appelle l'accomplissement avec un enthousiasme sans doute aussi peu sincère, dégrade, on ne peut le nier, des personnages qui, jusqu'ici, ont puissamment captivé l'intérêt. C'est là un défaut fort ordinaire à Euripide et qui, nous l'avons vu, lui a gâté plus d'un chef-d'œuvre [2].

Bientôt un esclave accourt hors d'haleine, cherchant la reine d'Athènes, dont l'entreprise a été découverte, et que les juges pythiens ont condamnée à la mort. Quelque pressé qu'il soit, dans une circonstance si critique, de trouver et d'avertir sa maîtresse, il s'arrête à raconter en détail tout ce qu'il a su, tout ce dont il a été témoin. C'est une faute de goût si contraire à l'exacte vraisemblance dont se piquent les tragiques grecs, qu'on est comme obligé de lui trouver des explications et des excuses. Ainsi, a-t-on

1. V. 954-963.
2. L'*Oreste*, par exemple. Voyez notre t. III, p. 268 sqq.

dit, si cet esclave indique minutieusement la forme et la dimension de la salle où le jeune Ion traitait ses amis[1], c'est pour faire allusion à celles du Parthénon, qui étaient exactement les mêmes. S'il décrit les tapisseries dont l'intérieur de cette salle était orné[2], c'est pour rappeler quelques compositions célèbres du temps[3]. On pourrait peut-être contester la réalité de ces intentions officieusement prêtées à Euripide; mais ce qui est incontestable, c'est que le poëte, en plaçant parmi ces décorations la peinture d'un combat entre les vaisseaux des Grecs et ceux des barbares[4], a célébré par anticipation la mémoire, si chère aux oreilles athéniennes, du triomphe de Salamine[5].

Le reste du récit est fort curieux par les détails de mœurs qu'il fait connaître; il est en même temps fort riche d'invention et de poésie. On y apprend que le complice de Créuse s'était introduit parmi les convives d'Ion; qu'usurpant sur les jeunes gens, à la grande joie de l'Assemblée, comme Vulcain dans le premier chant de l'Iliade, les fonctions d'échanson, il était parvenu à empoisonner sa coupe. Mais un hasard heureux a mis obstacle au crime prêt à se commettre. Une parole de mauvais augure est prononcée, le jeune prêtre demande une coupe nouvelle et répand sur la terre celle qu'il tient entre ses mains, invitant ses amis à suivre son exemple. En cet instant une troupe de colombes s'abat dans la tente pour s'abreuver de la liqueur qui inonde la terre. Une d'elles expire aux pieds d'Ion dans des convulsions effrayantes, qui décèlent le poison. Le vieillard est saisi; traîné devant un tribunal, il y avoue le crime, et celle qui l'a commandé est condamnée à expier par son supplice

1. V. 1132 sqq.
2. V. 1144 sqq.
3. C'est l'opinion de Musgrave, de Prévost, peut-être de Barthélemy : dans sa description de Delphes, il est question d'un repas sous une tente comme celle d'Ion, avec les mêmes ornements (*Anacharsis*, ch. XXII).
4. V. 1158 sqq.
5. Barnès, Beck, etc.

un attentat commis, dans un lieu saint, contre une personne sacrée. Toutes ces circonstances, fort naturelles, sont exprimées avec cette précision et cette vivacité qui distinguent la manière de conter des poëtes grecs de la solennité un peu vague de nos récits tragiques. Remarquons en passant, comme un exemple du soin minutieux que donnaient les Grecs au maintien de la vraisemblance, qu'un des principaux détails de cette narration a été préparé de loin, dans le passage charmant qui nous peint Ion écartant par ses menaces, sans leur ôter la vie, les oiseaux, hôtes familiers du temple d'Apollon.

Tandis que le chœur était informé de ces événements, Créuse elle-même les avait appris. Elle vient se réfugier à l'autel d'Apollon, où celui qu'elle a voulu faire périr ne tarde pas à la poursuivre, avec tout le peuple de Delphes. Qu'on remarque l'artifice habile de cette intrigue, la plus compliquée certainement, la plus rapprochée de l'art des modernes, que nous ayons encore rencontrée dans le théâtre grec. Cette mère et ce fils, si malheureusement séparés, qui se regrettent, qui se cherchent, au moment même où une meilleure fortune les a réunis, poursuivent tour à tour la perte de ce qui leur est le plus cher au monde. Tout à l'heure c'était Créuse qui conspirait contre la vie d'Ion; à présent c'est Ion qui réclame la mort de Créuse. L'imagination se plaît à ces alternatives, à ces révolutions ingénieusement distribuées; elle les suit avec curiosité, mais sans trop de terreur; car la reconnaissance qu'elle désire, qu'elle attend, ne cesse de cheminer par tous ces détours, et, quand il sera temps, l'agent mystérieux de l'intrigue, Apollon, la conduira certainement à son terme.

Le moment est venu. La porte du sanctuaire s'ouvre tout à coup. La Pythie s'avance entre Créuse, qui tient l'autel embrassé, et Ion qui menace de l'arracher de cet asile. Elle remet à ce dernier, au nom d'Apollon, la corbeille où il fut autrefois exposé, et qui doit lui servir à retrouver sa mère. Le trouble du jeune homme en présence d'un objet qui lui rappelle un si triste souvenir, et

éveille en son âme une si douce espérance, est admirablement rendu.

« Des larmes coulent de mes yeux à la vue de ce berceau où, pour cacher sa honte, me déposa secrètement celle qui m'avait fait naître. Hélas ! elle me refusa son sein, et reçu dans ce temple, enfant inconnu, j'y fus dévoué à un service obscur. Je ne me plains point d'Apollon, mais de la fortune qui m'a été cruelle. Ce temps, où, dans les bras maternels, je dus goûter les premières délices de la vie, je l'ai passé loin d'une mère, privé de cette douce nourriture que j'en attendais. Et elle, ah ! je la plains aussi d'avoir, par une disgrâce pareille, perdu les joies de la maternité. Et maintenant cet objet, qui m'est rendu, je vais l'offrir au dieu. Peut-être m'amènera-t-il à quelque triste découverte. Si j'allais me trouver le fils d'une esclave, je serais plus malheureux de connaître ma mère, que d'avoir en silence abandonné toute recherche. Reçois donc cette offrande, ô Phébus ! Mais que fais-je ? je résiste à la volonté du dieu qui m'a conservé, pour me rendre une mère, les monuments de ma naissance. Allons, ouvrons cette corbeille. Je ne puis fuir ma destinée. Oh ! pourquoi me fûtes-vous si longtemps cachées, saintes bandelettes, liens qui entourez mes trésors? Comme ces enveloppes se sont conservées fraîches, sans doute par la volonté du dieu! Nulle souillure, nulle trace de vieillesse dans ces nœuds ; et cependant, bien des années se sont écoulées depuis qu'ils gardent leur dépôt[1] ! »

Vous avez pu suivre dans ce morceau tout le jeu de la scène ; car les Grecs n'avaient pas besoin de ces parenthèses commodes où nous indiquons la pose et quelquefois la passion même de l'acteur ; l'une et l'autre, chez eux, étaient écrites dans le rôle même. Ici on voit Ion, d'abord contempler tristement la corbeille, puis s'approcher de l'autel pour l'y déposer sans l'ouvrir, puis s'arrêter par un mouvement soudain, pour développer les bandelettes qui l'entourent, et lorsqu'elle paraît enfin à ses yeux, Créuse, dont il s'est rapproché, l'aperçoit aussi, et dès lors tout est expliqué. La mère quitte son asile et se jette dans les bras de son fils, à qui elle se fait reconnaître avec évidence, en lui annonçant d'avance les objets qu'elle a autrefois déposés dans le berceau, et dont

1. V. 1368-1393.

le souvenir a dû rester profondément gravé dans son esprit[1].

Les transports de joie de Créuse et d'Ion sont bientôt suivis, et il ne pouvait en être autrement, d'une explication embarrassante pour tous deux, et dont la naïveté est peu commune, même sur la scène grecque. Ion apprend avec chagrin qu'il n'est pas fils de Xuthus ; avec quelque orgueil, que du moins il est né d'Apollon ; cependant il en doute un peu, et sa mère, qu'il prend à part pour la presser à ce sujet, aurait grand'peine à dissiper ses soupçons, si Minerve, au nom d'Apollon, ne venait lui confirmer la vérité de sa naissance divine. En même temps la déesse lui annonce sa gloire et celle de sa race : il régnera sur le trône d'Érechthée ; ses fils seront les fondateurs et les chefs des quatre tribus primitives[2] d'Athènes ; ses petits-fils peupleront les Cyclades, et, s'étendant jusqu'en Asie, donneront son nom à l'Ionie. Ce n'est pas tout : de Créuse et de Xuthus naîtront deux fils, Dorus et Achéus, rois illustres dont l'Achaïe et la Doride recevront leurs noms. On comprend ce que ces origines devaient ajouter d'intérêt au dénoûment de la tragédie qui les célébrait. C'était, comme l'*Érechthée* de notre poëte[3], emprunté à la même antiquité fabuleuse, au même ordre d'aventures, et qu'on a cru[4] avoir fait partie de la même tétralogie, comme *les Suppliantes* et *les Héraclides*[5], une de ces pièces par lesquelles Euripide, ainsi que ses devanciers, les auteurs des *Euménides*, et de l'*Œdipe à Colone*, flattait habilement, chez le public qu'il attachait, qu'il touchait, le sentiment de l'orgueil national.

Quelqu'un pourrait demander pourquoi Apollon n'est

1. Ainsi s'est opéré depuis, dans cette comédie que devaient amener les exemples d'Euripide, plus d'un dénoûment. Voyez le *Rudens* de Plaute, imité par lui de Diphile, et sa *Cistellaria*, dont on ignore le modèle.
2. Partagées depuis, après l'expulsion des fils de Pisistrate, en dix, par Clisthène, comme le rapporte Hérodote, V, 66.
3. Voyez sur l'*Érechthée*, t. I, p. 130 sqq.
4. J. A. Hartung, *ibid.*, p. 465 sqq.; 477 sqq.
5. Voyez plus loin, livre IV, ch. XVIII et XIX.

pas venu lui-meme annoncer tout cela. Minerve prévient la question en disant qu'il a craint de s'exposer à de trop justes reproches. Et Xuthus, pourquoi n'est-il pas présent? Est-il besoin de dire que ce bon roi ferait une figure moins convenable encore qu'Apollon, au milieu d'arrangements domestiques où se liguent pour le tromper les hommes et les dieux. N'en voulons donc pas trop au poëte, qui, de son autorité privée, par un acte certainement très-arbitraire, le retient depuis si longtemps sur le Parnasse, où il est allé offrir un sacrifice.

Mais, enfin, il en reviendra bientôt, et après des événements aussi publics que ceux qui ont amené la reconnaissance de Créuse et d'Ion, il ne peut manquer de découvrir la vérité et de perdre ces précieuses illusions que Minerve recommande qu'on lui conserve. A cela je ne sais guère de réponse, sinon que la pièce est finie, lorsque viennent ces réflexions, et que le poëte a prudemment pris l'avance sur ses critiques.

Quant aux autres invraisemblances qu'on pourrait reprendre dans l'ouvrage, elles sont sous la sauvegarde d'Apollon qui le remplit de son invisible présence et préside à son développement. C'est même un de ses principaux mérites, que le caractère de merveille qu'y revêtent les moindres détails, comme par exemple le poison préparé pour Ion, et qu'a fourni une goutte du sang de la Gorgone, comme ces signes de reconnaissance déposés dans son berceau, et au nombre desquels se trouvent un collier en forme de serpents, image des dragons fabuleux d'Erichthonius, un rameau encore vert, après tant d'années, de l'olivier de Minerve.

Les spectateurs athéniens étaient tout disposés à admettre, avec une foi crédule, les merveilles de cette fable, que traita aussi, on le croit, soit avant, soit après Euripide, Sophocle dans sa tragédie de *Créuse*[1]. C'était une

1. Voyez, sur cette tragédie, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 344 sqq.

de leurs traditions nationales et un monument la consacrait. Non loin du théâtre, sur une des pentes de l'Acropole, était un petit temple d'Apollon, construit dans la grotte même où la fille d'Érecthée avait eu, c'était la croyance commune, commerce avec le dieu[1]. Ajoutons que, quelques années plus tard, comme le raconte Plutarque[2], d'après Éphore, peu s'en fallut que Lysandre ne réussît à faire reconnaître par les prêtres de Delphes un prétendu fils d'Apollon, qui devait, en cette qualité, par la production d'anciens oracles dont il pouvait seul prendre connaissance, lui ouvrir le chemin du trône de Sparte. Les oracles étaient rédigés et vaguement annoncés; la naissance divine du jeune fourbe déjà accréditée dans le Pont, sa patrie, allait bientôt l'être en Grèce, où on l'avait fait venir; les prêtres de Delphes, gagnés, se préparaient à jouer leur rôle dans le dernier acte de cette audacieuse intrigue, lorsqu'elle manqua tout à coup par la timidité d'un des acteurs. Ce sont les expressions de Plutarque, qui raconte la chose comme s'il s'agissait de la chute de quelque tragédie à la manière d'Euripide, avec son prologue et son dénoûment à machine. Dans un temps où une pareille supercherie avait quelque chance de succès, le merveilleux d'*Ion* était assurément fort admissible.

Nous possédons une tragédie dont la conduite est également soumise à l'influence manifeste de la divinité; qui se passe de même dans un temple; où l'on voit, comme ici, paraître un jeune lévite, dans toute l'innocence du premier âge, toute la sainteté du sacré ministère; où par une suite d'événements non moins merveilleux, un enfant se trouve rapproché de parents cruels qui, sans le connaître, veulent le perdre, et porté, à leur confusion, sur le trône dont ils descendent. Cette tragédie, chef-d'œuvre de notre théâtre et de tous les théâtres, diffère certaine-

1. Pausan., *Attic.*, XXVIII.
2. *Vit. Lysandr.*, c. 29, 30, 31.

ment en beaucoup de choses, mais surtout par sa gravité, sa sublimité, du drame très-profane avec lequel elle offre de si frappants rapports; mais elle lui ressemble aussi en trop de points pour que cette ressemblance ne soit qu'accidentelle. Dans les morceaux que j'ai cités, et que j'ai choisis de préférence parmi les passages les plus propres à provoquer ce rapprochement, n'a-t-on pas à peu près retrouvé ce trait si connu, par exemple,

De ses bras innocents je me sentis presser,

et ces autres encore :

. . . . . Je suis, dit-on, un orphelin
Entre les bras de Dieu jeté dès ma naissance,
Et qui de mes parents n'eus jamais connaissance.

Ce temple est mon pays, je n'en connais point d'autre.

Tous les jours je l'invoque, et d'un soin paterne
Il me nourrit des dons offerts sur son autel.

Moi, des bienfaits de Dieu je perdrais la mémoire [1] !

et plus que ces beautés de détail, quelque chose de la naïveté enfantine de Joas, de la curiosité inquiète d'Athalie, du tour si familièrement tragique de leur entretien? N'est-il pas bien remarquable que Racine ait su ainsi mêler, à l'austère inspiration des Livres saints, les gracieux et riants souvenirs de la muse païenne, et, sous la double influence de modèles si divers, produire, sans trace d'effort, le plus original de ses chefs-d'œuvre? Qu'on dise après cela que l'imitation efface nécessairement les traits du génie ! Autant vaudrait prétendre que le soleil étranger, qui colore le visage d'un voyageur, change sa physionomie.

Une pièce toute mythologique, toute grecque, toute athénienne, comme l'*Ion*, se prêtait-elle, chez les modernes, à une imitation plus directe? On l'a cru dans la docte

1. *Athalie*, acte I, sc. 2; II, 7.

Allemagne, où presque à la fois, au commencement de ce siècle, elle a été traduite par Wieland [1], qui s'en était déjà, bien des années auparavant, inspiré dans son roman d'Agathon, et plus librement reproduite, non pas seulement pour la lecture, mais pour la représentation, par W. Schlegel [2]; remaniement malheureux d'ailleurs, des vices duquel l'auteur n'avait certainement pas conscience quand, assez peu de temps après, il traitait si rigoureusement Racine au nom d'Euripide [3], comme Euripide lui-même au nom de Sophocle et d'Eschyle [4]. Le mouvement naturel et facile, l'intérêt de la pièce grecque, j'entends son intérêt humain, car, pour son intérêt athénien, il ne pouvait véritablement être conservé, disparaissent au milieu des développements parasites de toutes sortes, employés pour étendre la fable à la dimension, qu'elle comportait si peu, de nos cinq actes modernes. Le second s'achève à peine que déjà est à peu près épuisé ce que fournissait Euripide. Il faut insister sans mesure sur la situation pénible de la mère poursuivie par son fils; et quelle poursuite! une sorte de chasse, l'arc à la main, cet arc dont Euripide avait armé son innocent et pacifique Ion pour un autre usage. La reconnaissance opérée, il faut trouver au delà du dénoûment la matière d'un cinquième acte et pour cela ramener de son sacrifice sur le Parnasse, où Euripide l'avait assez judicieusement oublié, l'embarrassant Xuthus, et lui faire subir devant les spectateurs des explications aussi fastidieuses pour eux que désagréables pour lui. Il finit d'ailleurs par s'y prêter d'assez

1. Dans le *Nouveau Musée attique*, publié avec Hottinger et Jacobs, de 1805 à 1809.
2. *Ion*, tragédie antique, Berlin, 1803.
3. *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, 1807.
4. *Cours de littérature dramatique*, 1808. En Allemagne, une réaction naturelle a fait expier à Schlegel ses jugements plus que sévères sur Euripide par des appréciations peu indulgentes de la pièce qu'il lui a empruntée. Voici comment s'exprime à ce sujet J. A. Hartung, *ibid.*, p. 492 : « Magnam hæc fabula gratiam vel apud vituperatores « Euripidis propter rerum elegantem implicationem iniit, quorum A. « Gu. Schlegelius etiam imitatus est, sed perversissima ratione; vide « Herderum in opp. ad artes ingenuas pertin. T. XVIII, p. 147. »

bonne grâce, plutôt, il est vrai, comme l'Amphitryon de la tragédie grecque [1], et à plus forte raison de la comédie latine [2], que comme celui de la comédie française. Franchement, ce qui se rencontre çà et là dans l'ouvrage d'imitations exécutées avec art, de détails curieusement érudits, de traits spirituels, de vers élégants, n'est pas une compensation suffisante à la nullité dramatique, à la fatigue, à l'ennui des derniers actes, fâcheuse addition dont Schlegel, démentant sa théorie par sa pratique, a eu le tort d'appauvrir la riche simplicité d'Euripide.

Lessing [3] parle avec peu d'estime d'une Créuse anglaise, imitée de l'*Ion* d'Euripide, en 1754, par W. Whitehead [4]. De nos jours le théâtre anglais s'est enrichi d'une tragédie intitulée *Ion*, comme celle d'Euripide, mais qui n'a avec elle aucun rapport. L'auteur désavoue lui-même toute ressemblance, sauf la première et seule donnée d'un jeune homme de naissance inconnue, élevé dans un temple. Le nouvel Ion est un héros de dévouement; habitant Argos que ravage la peste et qu'opprime le tyran Adraste, il se charge d'aller porter des remontrances au palais, malgré une menace de mort pour tout survenant. Sa vertu, ses traits, sa voix touchent Adraste, qui lui conte le roman de sa jeunesse, une épouse secrète, morte de douleur, un enfant jeté à la mer par les satellites de ses cruels parents. Sur les instances d'Ion, Adraste consent à entendre les anciens d'Argos dans une assemblée publique où sa violence oppressive prévaut sur toute plainte et sur la rumeur excitée par cet oracle rapporté de Delphes, que les maux d'Argos cesseront quand la race de ses maîtres aura péri. Suit une conspiration des jeunes Argiens pour frapper le tyran qui, cette nuit même, a prodigué le vin à ses gardes et s'est endormi ainsi qu'eux dans l'ivresse.

1 Voyez plus haut, p. 8 sq.
2. Plaut., *Amphit.*, V, 1, 72 sqq.
3. *Dramaturgie*, à l'endroit cité plus haut, p. 48.
4. Ce poëte, mort en 1785, a laissé en manuscrit le premier acte d'un *Œdipe*.

C'est Ion que le sort désigne comme exécuteur de cet arrêt de mort et qui parvient inaperçu jusqu'au lit d'Adraste. Cependant sa compagne d'enfance, sa fiancée, Clémanthe, a su ce projet; elle l'a appris à son père, le grand prêtre, qui s'en est justement alarmé; c'est un parricide, a-t-il dit, qu'Ion va commettre! Ion est l'enfant d'Adraste, recueilli autrefois par lui au bord de la mer et conservé par ses soins. Il faut se hâter de le rejoindre par le passage secret qui du temple communique au palais. Le vieillard arrive à temps pour arrêter le bras du jeune homme suspendu sur la poitrine de son père agenouillé et pour lui apprendre quel lien les unit l'un à l'autre. Adraste ne laisse pas d'être immolé par les autres conjurés; il meurt adressant de tendres adieux à son fils, auquel il lègue son pouvoir, non sans lui recommander d'en user mieux que lui-même n'a fait. Ion est aisément proclamé roi malgré une tentative de meurtre dirigée contre lui par un de ses anciens amis que ramène sa générosité. Mais il a son dessein, c'est de mourir volontairement pour son pays, accomplissant ainsi l'oracle. Dans une grande scène finale, sur la place publique, portant les insignes de la royauté, il semble accepter le pouvoir: c'est pour faire promettre aux plus dignes qu'après lui ils maintiendront la justice, l'ordre et les lois; c'est pour faire jurer au peuple de se gouverner lui-même équitablement; après quoi, il se frappe du poignard qui a tué son père et tombe soutenu par sa fiancée, apprenant, avant de mourir, que le fléau de la peste va bientôt cesser dans Argos.

Tels sont, en substance, le sujet et le plan de cette tragédie, dont l'auteur, mort en 1854 [1], M. Talfourd, longtemps avocat distingué, et depuis membre honoré de la magistrature et du parlement, a mêlé heureusement la littérature aux affaires et s'est fait par des écrits, où il ne cherchait qu'un délassement, une place assez considérable

1. Voyez dans le *Journal des Débats*, n° du 8 avril 1854, l'intéressante nécrologie que lui a consacrée M. Philarète Chasles.

parmi les poëtes et les critiques de son pays. Vers 1835, il avait distribué à ses amis deux impressions de son *Ion*, fruit de ses vacances, qu'il ne songeait du reste ni à publier, ni à voir représenter. En 1836, son ami, le célèbre tragédien Macready, eut l'idée d'en jouer le rôle principal dans une représentation à son bénéfice, que suivirent d'autres encore pendant le reste de la saison. Une actrice de talent se chargea du même rôle, sur la scène de Haymarcket, et le porta avec succès en Amérique. Quatre éditions pour le public ont précédé celle que contient le recueil des œuvres poétiques de l'auteur publié en 1844. Dans la première se lisait, au lieu de dédicace, un éloge funèbre très-animé du digne maître du collége de Reading, où Talfourd a étudié, le célèbre philologue Valpy. Talfourd, du reste, n'a pas suivi la direction philologique et classique. Il s'est montré dans ses poésies l'élève de Wordsworth. Ses idées ont un tour assez austère de moralité, qu'il paraît tenir de sa famille, de ses maîtres, de sa communion religieuse, de sa profession. Acceptons les mérites et les succès de son *Ion* comme une sorte d'hommage indirect à l'œuvre antique dont il n'a guère reproduit que le nom. Cette œuvre, je pense, par des raisons sur lesquelles il n'est pas nécessaire de revenir, n'est pas destinée à retrouver désormais d'autre scène que l'imagination émue des lecteurs studieux.

CHAPITRE QUINZIÈME.

Hélène. — Iphigénie en Tauride.

De l'*Ion* d'Euripide, le chef-d'œuvre, selon moi, de ce poëte, dans le genre, alors nouveau, de la tragédie romanesque, je passerai à son *Hélène*, à son *Iphigénie en Tauride*, qui peuvent être rapportées au même genre, et que rapproche, sinon l'égalité du mérite, du moins l'identité presque absolue de la composition. Euripide, comme on va le voir, y a fort librement usé du privilége que se sont arrogé de tout temps les romanciers, de répéter sous des noms divers, avec quelques légères variantes, le même roman.

C'était, chez les Grecs, une fort ancienne tradition que celle du séjour d'Hélène en Égypte. Homère, dans son Odyssée[1], nous la représente qui offre à Télémaque un breuvage merveilleux qu'elle a rapporté de ce pays, mais il ne dit pas à quelle époque, ni par quelles circonstances elle y avait été conduite. Hérodote[2], qui cite Homère, entre dans plus de détails. Selon son récit, Paris, retournant à Troie avec l'épouse de Ménélas, qu'il avait enlevée, fut poussé par la tempête vers l'une des embouchures du Nil, et de là conduit à Memphis vers le roi Protée, qui, après lui avoir reproché son crime, retint Hélène et le renvoya. La guerre suivit entre les Grecs qui réclamaient Hélène et les Troyens qui assuraient ne la pouvoir rendre puisqu'ils ne l'avaient point, mais aux protestations desquels les Grecs naturellement refusaient d'ajouter foi. Après la ruine de Troie, Ménélas, passant par

1. IV, 220 sqq. Cf. 351 sqq.; *Iliad.*, VI, 288 sqq.
2. II, 112-120.

l'Égypte, retrouva sa femme, que lui rendit Protée. Voilà, en substance, ce que dit Hérodote, et qu'il avait, dit-il, appris des prêtres égyptiens; ce qu'au rapport de Philostrate, qui a suivi Hérodote, Apollonius de Tyane se fit raconter par l'ombre d'Achille[1].

La poésie ajoute toujours quelque chose à l'histoire. Elle trouva le moyen de concilier, par une supposition fort étrange, les récits contradictoires qui tantôt faisaient séjourner Hélène à Troie, pendant le siége de cette ville, tantôt lui faisaient passer tout ce temps en Égypte. Ce n'était pas pour la véritable Hélène qu'on avait combattu, mais seulement pour son fantôme. Ainsi le raconta Stésichore[2], qu'une légende poétique disait avoir été privé de la vue en punition de ses outrages à la mémoire de la femme de Ménélas, et ne l'avoir recouvrée qu'après une palinodie devenue bien célèbre, dont Platon a cité les premiers vers[3]; à laquelle il a fait ailleurs[4] allusion, rapprochant de l'erreur des Grecs et des Troyens celle des hommes qui s'égarent dans la poursuite de vains plaisirs.

De ces différentes données, tant historiques que poétiques, dont Gorgias, dont Isocrate, l'un dans son Apologie, l'autre dans son Eloge d'Hélène, n'ont fait aucun usage, mais qu'Euripide a ingénieusement combinées, est résultée une tragédie, peu d'accord (le poëte ne s'en inquiétait guère) avec *les Troyennes*, où il avait reproduit, deux ou trois ans auparavant, avec l'*Oreste*, où il allait prochainement reproduire[1] la tradition ordinaire[2].

1. *Vit. Apollon.*, IV, XVI, 5; cf. VII, XII, 1, 2.
2. Voyez sur un autre emprunt fait à ses récits par Euripide, dans l'*Oreste*, notre t. III, p. 250, note 1.
3. *Phèdr.* Cf. Isocrat., *Encom. Hel.*; Tretzes, *ad Lycophr.*, 113; Aristid., *de Rhetoric.*, etc. Horace, dans une palinodie ironique adressée à Canidie, *Epod.* XVII, a rappelé (v. 47 sqq.) ce qu'on racontait de celle de Stésichore : « Des vers qui diffamaient Hélène avaient blessé Castor et le frère de Castor; vaincus cependant par les prières du poëte, ils lui rendirent la lumière dont ils l'avaient privé. »

Infamis Helenæ Castor offensus vice,
Fraterque magni Castoris, victi prece,
Adempta vati reddidere lumina.

4. *De Republ.*, IX. Voyez la traduction de V. Cousin, t. IV, p. 40; X, 219.

Le scène est en Égypte, dans l'île de Pharos, sur les bords du Nil. Elle représente le tombeau de Protée et le palais du nouveau roi, son fils Théoclymène. Nous apprenons d'Hélène elle-même, chargée du prologue et, selon Métastase, très-patiente à s'en acquitter[3], qu'après le jugement célèbre où l'espoir de la posséder décida Paris en faveur de Vénus, Junon, dans son dépit, livra, en sa place, au prince troyen un fantôme formé à son image, tandis qu'elle-même fut enlevée par Mercure, et secrètement transportée en Égypte, dans le palais de Protée. Elle a vécu sous la protection de ce sage prince, dans cet asile ignoré, tandis que les Troyens et les Grecs, abusés par une illusion pareille, se disputaient sa conquête. Jupiter le voulait ainsi, et, comme l'avait dit Homère[4], longtemps avant Euripide, afin de faire connaître à l'univers, par cette guerre mémorable, le premier des héros de la Grèce, et aussi, par une considération de haute économie politique[5] qui appartient à la même époque[6] et donne au système de Malthus une antiquité fort respectable, afin de soulager la terre du fardeau d'une excessive population. Cependant le nom d'Hélène a été flétri pour une action qu'elle n'a point commise, maudit pour des calamités dont elle n'a point été la cause; elle s'en afflige

1. Sur la date des *Troyennes* et celle de l'*Oreste*, voyez notre t. III, p. 921, 262, 335.
2. Voyez notre t. III, p. 341, 344, 354 sq.
3. *Observations* sur le théâtre grec. Hélène, en effet, remonte très-haut dans ses complaisants récits, jusqu'à l'œuf de Léda, *orditur ab ovo*, et elle témoigne, v. 21, à l'égard de cette origine merveilleuse, une incrédulité, sur laquelle elle reviendra plus loin, v. 254 sqq., et qui ne paraît guères naturelle chez un personnage que la merveille de sa situation actuelle devrait rendre d'une foi plus facile. Voyez à ce sujet, E. Roux, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, p. 124.
4. *Iliad.* I, 5, 105 sqq.
5. V. 38 sqq. Cf. *Orest.*, v. 1633 sqq.; *Electr.*, 1282.
6. On la trouve dans un fragment des *Chants cypriaques* de Stasinus cité par le scoliaste d'Homère à l'occasion du cinquième vers du premier chant de l'*Iliade*.

et attend avec impatience le moment où, selon une promesse divine, elle se justifiera auprès de son époux et régnera avec lui dans sa patrie. Ce moment désiré tarde beaucoup, puisque sept ans se sont déjà écoulés depuis la chute de Troie[1]. Il est, en outre, fort pressant qu'il arrive, car le fils de Protée, Théoclymène, est un protecteur moins désintéressé que son père; il veut épouser Hélène, qui n'a d'autre défense, d'autre asile, contre la violence de sa passion, que le tombeau de Protée, où nous la trouvons réfugiée au commencement de la pièce.

Avant que les espérances conçues par Hélène se réalisent dans un heureux dénoûment, le poëte, pour préparer une péripétie, juge à propos de les détruire. Il fait tout exprès aborder, sur le rivage de Pharos, Teucer, qui, chassé par Télamon, et cherchant à travers les mers cette autre Salamine qu'il doit fonder[2], s'arrête en Egypte pour y consulter sur son destin une prophétesse, Théonoé, sœur du roi Théoclymène. Hélène se convainc d'abord, par l'horreur qu'il témoigne involontairement à sa vue, à quel point elle est méprisée et haïe des Grecs. Lorsqu'il est revenu de ce premier emportement, causé par ce qui lui paraît une étonnante ressemblance, et qui est quelque chose de plus, elle apprend de lui, parmi un grand nombre d'événements qui l'intéressent et qu'elle ignore, la fin de sa mère Léda, qui s'est tuée elle-même, dans le désespoir où l'a jetée le déshonneur de sa fille ; la disparition de ses frères, Castor et Pollux, qu'on croit placés parmi les astres, au nombre des dieux, et qui peut-être se sont tués aussi pour ne pas survivre à la honte de leur maison; enfin, la dispersion de la flotte des Grecs à leur retour de Troie, et les bruits qui ont couru du naufrage et de la mort de Ménélas. Teucer n'était venu que par la volonté du poëte, pour le besoin de son exposition; l'exposition faite, il s'en va pour ne plus reparaître, sur l'avis

1. Ménélas dit lui-même au IVe livre, v. 82 de l'*Odyssée*, suivie ici par Euripide, que c'est dans la huitième année seulement qu'il a revu sa patrie.
2. Voyez t. II, p. 38 sqq.

que lui donne Hélène de fuir au plus vite une terre inhospitalière, où Théoclymène, dans un intérêt qu'elle ne dit pas, mais qu'on devine, fait mettre à mort tous les Grecs qu'y conduit leur mauvaise fortune.

Les scènes suivantes sont remplies du désespoir d'Hélène[1] et des consolations de captives grecques accourues à ses cris du rivage, où, disent-elles avec la naïveté de mœurs et la grâce de langage accordées à l'antique poésie et dont l'*Hippolyte* du même poëte nous a offert un autre exemple[2], elles étaient occupées, « près de l'onde azurée, à étendre sur un épais gazon, sur des roseaux, à faire sécher aux rayons dorés du soleil, des voiles de pourpre[3]. » Ces femmes sont des compatriotes auxquelles Hélène trouve quelque douceur à se confier dans sa douleur; elle en reçoit le sage conseil de ne pas se presser d'ajouter foi à une nouvelle peut-être fausse, et d'aller au palais, en l'absence du roi, qui est à la chasse, consulter, sur ce qu'elle a tant d'intérêt à savoir la science prophétique de Théonoé.

Tandis qu'on lui répond que Ménélas vit encore, et même qu'il n'est pas loin, ce prince arrive, fort en désordre, revêtu de lambeaux, offrant le triste aspect d'un naufragé. Il a laissé dans une caverne, avec quelques compagnons comme lui échappés à la mer, l'épouse qu'il a reconquise sur les Troyens, au prix de tant de dangers, et, pressé par leurs communs besoins, surmontant la honte d'offrir à la pitié des hommes un roi, un guerrier, réduit par le sort en un si misérable état, il s'est aventuré

1. Tentée de s'ôter la vie, et délibérant assez froidement sur les divers genres de mort entre lesquels elle pourrait choisir (v. 297 sqq.), elle écarte, comme honteux (Cf. Homer, *Odyss.*, XXII, 462 sqq), même pour des esclaves, celui par lequel on a vu, quelques vers plus haut (124), qu'a péri sa mère Léda, celui auquel songent les *Suppliantes* d'Eschyle (voyez t. I, p. 176), qui termine les jours de la Jocaste, de l'Antigone de Sophocle, de la Phèdre d'Euripide (voyez t. II, p. 189), 272; III, 56), de bien d'autres personnages tragiques du théâtre d'Athènes, dont aucun ne semble faire réflexion, comme Hélène, qu'un tel suicide manque de dignité.
2. Voyez t. III, p. 52.
3. V. 179-183.

seul dans ce pays, où la tempête l'a conduit, et dont il ignore même le nom. Ménélas est un des illustres infortunés qu'Euripide se plaisait à produire sur la scène sous un costume de mendiant, et dont la trop fréquente apparition a si fort égayé la malice des poëtes comiques. Il s'annonce et fait connaître sa situation par une longue tirade, qui a le défaut de former dans la pièce un second prologue.

Tout à coup, en s'avançant, il aperçoit une maison de riche apparence ; il frappe, et demande l'hospitalité : mais une vieille esclave à qui est confié, selon l'usage, le soin de garder la porte, le reçoit assez rudement. C'est moins par dureté que par compassion : elle aime les Grecs ; elle sait le sort qui les attend dans la demeure de Théoclymène ; elle voudrait sauver, en le repoussant, l'hôte imprudent qui s'y présente. Ses menaces n'effrayent pas Ménélas, à qui l'excès de sa détresse et le sentiment de sa grandeur donnent le courage d'attendre le retour du roi barbare. Cette scène est très-familière, et certains traits la rapprochent beaucoup de la comédie. On se rappelle l'étonnement d'Amphitryon, lorsque, arrêté sur le seuil de sa porte par le faux Sosie, il apprend qu'il a été précédé d'un autre lui-même. Ménélas n'est pas moins surpris lorsqu'il s'entend dire par la vieille esclave qu'il y a dans ce palais une princesse du nom d'Hélène, issue de Jupiter, fille de Tyndare, venue de Sparte avant le siége de Troie. Il n'en peut croire ses oreilles, et cherche vainement à s'expliquer ce singulier rapport de noms et de circonstances : car, de penser qu'il s'agisse réellement de son épouse, laissée par lui, il n'y a qu'un instant, sur le rivage, cela ne peut lui venir à l'esprit.

Cependant Hélène, suivie du chœur, qui a tout à l'heure quitté la scène avec elle, contre l'usage ordinaire du théâtre grec[1], reparaît dans toute la joie que lui cause l'oracle favorable rendu par Théonoé. Ménélas s'a-

1. Voyez t. III, p. 217.

vance vers elle, en suppliant. Épouvantée de son aspect sauvage, et le prenant pour un émissaire de Théoclymène, elle se hâte de se mettre sous la protection du tombeau de Protée. C'est alors que les deux époux, se regardant avec plus d'attention, reconnaissent à la fois des traits qu'ils n'ont pu oublier.

Hélène a le secret de cette merveilleuse rencontre ; il n'en est pas de même de Ménélas, que les témoignages contraires, mais également irrécusables, de ses sens et de sa raison, l'évidence des explications qu'on lui donne, et celle de tous ses souvenirs qui la contredit, jettent dans un trouble fort spirituellement exprimé par le poëte. Il est sur le point de se soustraire, en se retirant, à l'embarrassante et pénible alternative, ou de rejeter ce qui a tous les caractères de la vérité, ou d'admettre ce qui doit lui paraître incroyable et impossible, lorsque arrive un de ses compagnons, de ses plus vieux serviteurs, qui le cherche partout pour lui apprendre une étrange nouvelle. Cette épouse, qu'il avait confiée à leur garde, a disparu tout à coup ; elle s'est dissipée au milieu des airs, en leur laissant pour adieu des paroles qui confirment la vérité de ce que vient d'entendre Ménélas, et lèvent tous ses doutes :

« O malheureux Phrygiens, et vous, peuples de la Grèce, vous êtes morts pour moi, sur les rives du Scamandre, par les artifices de Junon, pensant que Paris possédait cette Hélène qu'il n'eut jamais. Je suis demeurée sur la terre tout le temps marqué par les destins ; ma mission est accomplie, je m'en retourne au ciel qui me donna l'être. Mais l'infortunée fille de Tyndare reste déshonorée, quoique innocente[1]. »

Voilà donc Hélène rendue, par un prodige éclatant, à l'estime et à l'amour de Ménélas. Tous deux s'abandonnent à des transports que partage naïvement, sans comprendre grand'chose à ce qui se passe, celui dont le rapport a amené un si heureux rapprochement. Il croit voir recommencer la pompe nuptiale de ses maîtres ; il se re-

1. V. 607-614.

porte par la pensée au jour où il marchait, le flambeau sacré à la main, devant le char des nouveaux époux[1]. Les discours de ce vieux serviteur, rendus avec cette vérité naïve que ne dédaignait pas la Melpomène antique, sont quelque peu diffus; lors même que Ménélas lui a ordonné d'aller porter à ses compagnons la nouvelle de ce qui vient d'arriver et l'ordre de se tenir prêts à le seconder dans tout ce qu'il entreprendra, il s'arrête encore à deviser sur un événement si singulier et sur l'ignorance des devins, qui ont encouragé dans leur folle querelle les Grecs et les Troyens. Ce trait de satire contre l'art de la divination se retrouve souvent chez les tragiques grecs, et en particulier chez Euripide. Ici, comme ailleurs il est en contradiction avec le reste de l'ouvrage, où éclate manifestement la véracité des oracles, où paraît même, en personne, une prophétesse infaillible.

1. V. 720, sqq. Je ne puis me défendre de compléter les gracieux souvenirs de ce bon serviteur, en traduisant ici, épisodiquement, la XVIIIe idylle de Théocrite, son charmant *Epithalame d'Hélène* :

« Dans Sparte, autrefois, chez le blond Ménélas, à la porte de sa chambre nuptiale, ornée de peintures nouvelles, au moment où le dernier des fils d'Atrée, heureux époux d'Hélène, venait d'y conduire l'aimable sœur des Tyndarides, se formait un chœur de jeunes filles, les cheveux couronnés d'hyacinthes en fleur. Elles étaient douze, les premières de la ville, l'orgueil de Lacédémone; unissant, sur une même mesure, et leurs voix et leurs pas entrelacés, elles faisaient retentir le palais des chants de l'hyménée.

« Tu t'es couché de bien bonne heure, nouvel époux; aimes-tu donc tant le sommeil? Étais-tu accablé par la fatigue, ou appesanti par le vin, pour t'être ainsi jeté si vite sur ta couche? Mais si tu avais envie de dormir, ne pouvais-tu dormer seul, et laisser la jeune fille folâtrer avec ses compagnes, près de sa mère qui la chérit et la regrette, jusqu'au lever du jour? Car elle est à toi, Ménélas, à toi pour demain, et pour le jour d'après, et pour les années qui suivront. Il faut, trop heureux époux, que quelque dieu favorable ait bien heureusement éternué sur ton passage, lorsque tu vins à Sparte, où il ne manquait pas de chefs et de princes, pour que tu l'aies ainsi emporté sur eux. Seul des demi-dieux, tu auras le fils de Saturne pour beau-père; tu reposeras sur la même couche avec la fille de Jupiter, qui, sur la terre de Grèce, ne rencontre pas d'égale. Quel enfant elle te donnera, s'il ressemble à sa mère! Parmi nous toutes, qui sommes de son âge, qui allions, avec elle, frottées d'huile, comme les hommes, courir près des eaux de l'Eurotas, au nombre de quatre fois soixante, élite des vierges de Sparte, il n'en est pas qui soit sans défaut, si on la compare à Hélène. Comme, au retour du printemps, dégagée des liens de l'hiver,

En effet, Théonoé, qui a annoncé l'arrivée de Ménélas, le reconnaît à l'instant, lorsqu'elle sort du palais. Les deux époux qui étaient occupés à concerter leur fuite, et qui se juraient éloquemment[1], s'ils ne pouvaient vivre l'un pour l'autre, de partager du moins le même trépas, sont fort effrayés en la voyant paraître et plus encore en entendant ce qu'elle leur déclare. Les dieux délibèrent en ce moment sur leur sort; il dépend d'elle de le décider, en avertissant son frère, ou en leur gardant le secret. Alors commencent des prières, tour à tour touchantes et nobles, comme il convient aux caractères divers d'une femme et d'un guerrier. La prêtresse se rend, ou plutôt paraît se rendre, car le poëte fait entendre qu'elle était arrivée toute résolue, et avait d'avance pris parti pour le malheur et la justice contre l'emportement passionné de son frère. Ce personnage de Théonoé ne manque

l'aurore fait briller son beau visage, ainsi brille parmi nous l'éclatante Hélène. La moisson, aux nombreux épis, orne la plaine fertile, le cyprès orne le jardin, le coursier de Thessalie orne le char; Hélène, au teint de rose, est l'ornement de Lacédémone. Nulle, des fils de sa corbeille, ne forme de plus beaux tissus, ne fait plus habilement courir la navette et la trame, ne détache du métier de plus merveilleux ouvrages. Qui, pour chanter Diane, où la mâle Minerve, touche plus savamment la cithare que notre Hélène, qui loge tous les amours dans ses yeux? O belle, ô gracieuse jeune fille! te voilà la maîtresse d'une maison. Et nous, lorsque demain nous irons, dès l'aurore, courir dans la prairie, y cueillir d'odorantes couronnes, nous penserons à toi, Hélène, nous te redemanderons comme l'agneau qui cherche le sein de sa mère. Les premières, ramassant les fleurs du lotus et les tressant en guirlandes, nous les suspendrons aux rameaux touffus d'un platane; les premières, de nos aiguières d'argent remplies d'humides parfums, nous arroserons le platane touffu; sur son écorce le passant lira ces mots : « Pieux Dorien, honore-moi : je suis l'arbre d'Hélène. »

« Salut, nouvelle épouse; gendre de Jupiter, salut! Que Latone, la nourricière Latone, vous accorde une nombreuse postérité; Cypris, la divine Cypris, un amour mutuel; le fils de Saturne, Jupiter, d'inépuisables biens, transmis de génération en génération à de nobles fils!

« Dormez tous deux, sur le sein l'un de l'autre, respirant l'amour et le désir. Mais demain, au retour de l'aurore, ayez soin de vous réveiller. Nous reviendrons de bonne heure, quand, s'élançant de sa couche en agitant sa noble crête, le chantre du matin annoncera le jour.

« O Hymen, Hyménée, réjouis-toi de cette heureuse union! »

1. V. 833 sqq.

pas de noblesse; mais on ne peut se dissimuler que son intervention, qui se borne à effrayer quelques moments Hélène et Ménélas, pour les laisser agir ensuite en liberté, est à peu près inutile et non moins épisodique que ne nous a paru l'être tout à l'heure celle de Teucer.

C'est une règle, soigneusement observée sur notre théâtre, de ne pas mettre le spectateur dans le secret du dénoûment. Les Grecs ont presque toujours fait le contraire : mais ce qu'il serait peut-être sévère de leur reprocher dans des pièces dont tout l'intérêt se fonde sur l'expression des sentiments, devient un véritable défaut dans celles où domine, comme ici, le plaisir de curiosité qui s'attache au développement des aventures. Dès lors plus d'attente, plus de surprise, et d'inévitables répétitions, puisque ce qui a été d'abord exposé en paroles doit l'être ensuite en action. Corrigeons dans notre analyse ce défaut du plan d'Euripide, et, négligeant la délibération où se forme et se prépare l'entreprise, occupons-nous uniquement de son exécution.

Théoclymène revient[1] de la chasse, fort irrité. Il a su qu'un Grec s'est montré aux environs de son palais, et, qu'au mépris de ses ordres, on ne s'en est point saisi. Il craint que cet étranger ne soit parvenu à lui ravir Hélène; mais il se rassure bientôt en voyant la princesse s'avancer à sa rencontre en habits de deuil et la tête rasée. Pourquoi ces marques d'affliction? C'est qu'elle a la certitude de la mort de son époux. Déjà Théonoé l'en avait instruite, et à cette révélation s'est joint le témoignage d'un malheureux naufragé, qu'elle lui présente comme un des compagnons de Ménélas, un des témoins de ses derniers moments, et qui n'est autre que Ménélas lui-même. Vaincu par leurs instances, Théoclymène consent à ce que des honneurs, dignes de son rang et de sa

1. Son entrée est précédée par quelques strophes où le chœur, déplorant d'abord les malheurs d'Hélène (v. 1105 sqq.), fait appel au chant plaintif du rossignol, si souvent célébré; je l'ai fait remarquer plus d'une fois (voyez t. I, p. 331; II, 214, 301), dans la tragédie grecque.

renommée, soient rendus au roi de Sparte. Ils le seront sur mer, attendu qu'il a péri par un naufrage; loin des côtes, de peur que les offrandes ne soient rejetées vers la terre; par Hélène elle-même, parce que c'est le devoir d'une épouse; enfin le soin de commander le vaisseau que s'engage à fournir le roi d'Égypte, sera confié naturellement à celui qui doit présider aux cérémonies funébres, c'est-à-dire à ce Grec inconnu, à Ménélas. Qu'on ne s'étonne pas trop de la facilité de Théoclymène. Il dispute sur bien des points. Est-il si nécessaire que ces obsèques aient lieu en pleine mer, hors de la vue du rivage? la présence d'Hélène y est-elle indispensable? ne pourrait-il l'y accompagner? On a réponse à tout, et s'il se rend, c'est qu'en vérité le piége est fort habilement tendu, que son ignorance des usages de la Grèce, surtout sa passion pour Hélène et les espérances dont elle a eu l'art de le flatter, le disposent merveilleusement à tout croire.

Après un court intervalle, rempli par les chants du chœur, qui célèbre en strophes élégantes et gracieuses l'évasion d'Hélène et son retour prochain dans sa patrie[1], arrive auprès de Théoclymène un messager, porteur de fort mauvaises nouvelles. Dans un récit animé, pittoresque, qui est le morceau le plus saillant de l'ouvrage, il fait connaître au roi comment Ménélas, aidé d'une troupe de Grecs qu'il a retrouvés sur le rivage, s'est emparé de son vaisseau et lui a ravi celle qu'il regardait déjà comme son épouse. Théoclymène veut, malgré les prières du chœur qui s'efforce de l'arrêter, aller se venger sur sa sœur dont le silence a favorisé ce complot. Mais sa fureur se calme à la voix des Dioscures, qui, paraissant dans les airs comme au dénoûment de l'*Électre*[2], et dissipant ainsi le doute sceptique exprimé par Teucer[3] au sujet de leur apothéose, déclarent que la volonté des dieux a conduit tous ces événements; annoncent à leur

1. V. 1449 sqq.
2. Voyez t. II, p. 359.
3. V. 136 sqq. Voyez plus haut, p. 78

sœur le partage des honneurs divins, à son époux un séjour éternel dans les îles fortunées; enfin mêlent parmi ces prédictions un petit détail d'antiquité, évidemment à l'adresse du public athénien. Cette île, voisine de l'Attique, où Mercure se reposa avec Hélène lorsqu'il l'eut enlevée de Sparte pour la transporter en Égypte, s'appellera désormais l'île d'Hélène.

S'il y a dans ce dénoûment quelque chose pour Athènes, le reste de l'ouvrage semble composé pour Lacédémone, ordinairement si peu flattée par notre poëte. Ces bords de l'Eurotas, tant de fois maudits par sa muse, il les couronne ici avec complaisance, dans d'harmonieuses épithètes, des beaux roseaux[1] qu'y a retrouvés de nos jours Chateaubriand[2]. Ménélas, Hélène, ces personnages toujours sacrifiés dans ses autres tragédies, il les relève à plaisir dans celle-ci, et en fait des modèles de courage et de pureté, un Achille, une Andromaque. On serait vraiment tenté de croire, comme Brumoy, qu'il écrivit son *Hélène* dans un intervalle de paix entre les deux républiques, si cette conjecture s'accordait mieux avec la date probable de la pièce.

Aristophane, qui en parodie une des plus belles scènes[3] dans ses Thesmophories[4], en parle comme d'une pièce nouvelle[5]. Plus loin, dans la même comédie, vient une parodie de l'*Andromède* d'Euripide, jouée, est-il dit par le poëte comique[6], un an auparavant. De ces deux passages on a cru[7] pouvoir conclure que l'*Hélène* et l'*Andromède* avaient fait partie d'une même tétralo-

1. V. 209, 348, 492. Cf. *Iphig. Aul.*, 177; *Iphig. Taur.*, 391; Théogn. v. 783.
2. « .... L'Eurotas mérite certainement l'épithète de καλλιδόναξ, *aux beaux roseaux*, que lui a donnée Euripide.... » *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*
3. V. 527 sqq. Voyez plus haut, p. 80 sq.
4. V. 851 sqq.
5. *Ibid.*, v. 851.
6. *Ibid.*, v. 1060.
7. God. Hermann, præfat. ad *Hel.*, p. VIII; etc. Voyez Bode, *Histoire de la poésie grecque, tragédie*, t. III, p. 489.

gie[1], et que la première avait été donnée comme la seconde, dont on sait la date[2], la quatrième année de la XCI^e olympiade. Or, à cette époque si voisine du désastre de Sicile, la paix n'existait certainement pas entre les Athéniens et les Lacédémoniens. Seulement, Euripide, comme Aristophane, qui, vers le même temps, la conseillait dans sa Lysistrate[3], pouvait bien de son côté y préparer indirectement par ces peintures plus favorables des représentants poétiques de Lacédémone.

L'*Hélène* a été sinon maltraitée, du moins dédaignée des critiques[4]. Sans doute il s'y trouve des défauts que j'ai pris soin de faire remarquer en passant, une double exposition, des rôles épisodiques, des longueurs, des répétitions; mais elle ne laisse pas, avec tout cela, par le merveilleux des incidents, par la situation piquante où ils placent les personnages, surtout par le jour nouveau sous lequel ils montrent les traditions les plus anciennes et les plus universellement reçues de la mythologie[5], d'amuser l'imagination. C'est probablement tout ce qu'en attendait Euripide; c'est aussi tout ce que nous devons lui demander.

Avec d'autres personnages, dont on pourrait prendre au sérieux le malheur et la vertu, la situation serait des

1. Nous avons eu occasion de dire, t. II, p. 339, note 1, que J. A. Hartung, *Euripid. Restitut.*, 1844, t. II, p. 301 sqq., a, par une conjecture assez vraisemblable, placé en tête de cette tétralogie l'*Électre*, où la fable de l'*Hélène* est en effet comme annoncée, v. 1271 sqq. Nous avons fait connaître en même temps quels rapports l'ingénieux critique a établis entre les trois tragédies et les conséquences qu'il a cru pouvoir en tirer pour les expliquer allégoriquement.
2. Schol., *Ran.*, 53. Cf. Musgrave, *Chronol. scen.*; Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 83.
3. Voyez Clinton, *ibid.*
4. Non pas toutefois de Wieland son imitateur, comme il sera dit plus loin, et de J. A. Hartung, *ibid.*, qui a répété et développé les éloges de Wieland.
5. Racine, dans la seconde préface de son *Andromaque*, rappelle l'extrême liberté d'Euripide à cet égard, pour se justifier lui-même des changements de peu d'importance qu'il s'est permis de faire à la tradition poétique.

plus touchantes. Euripide lui-même l'a prouvé dans son *Iphigénie en Tauride*. Tout est semblable entre les deux pièces, sauf l'impression; c'est, des deux parts, une princesse miraculeusement transportée dans une terre étrangère, puis retrouvée, contre toute attente, et enfin soustraite par artifice. Et non-seulement la donnée générale est pareille, mais jusque dans les détails se remarque la même conformité : alternatives de crainte et d'espoir, rencontre et reconnaissance; projets d'évasion que favorisent et la crédulité superstitieuse du barbare qu'il faut tromper, et la complicité de compatriotes qui se rencontrent parmi ses esclaves, et la protection des dieux qui veillent sur le dénoûment et le sanctionnent par leur présence; enfin, comme on l'a ingénieusement remarqué[1], rôle actif et brillant donné dans l'intrigue au génie industrieux des femmes; il n'est rien qui ne se rapporte. Mais quelle différence pour l'intérêt pathétique entre des héros de fantaisie tels que se montrent ici Hélène et Ménélas, et une Iphigénie, un Oreste, représentés selon les traditions communes, dans leur réalité mythologique, si on peut le dire, et dont le nom seul éveille, avec le souvenir d'effroyables calamités, la plus douloureuse sympathie!

Iphigénie, amenée à Aulis pour y être immolée, a disparu sous le couteau de Calchas. Les témoins de cette aventure l'ont crue envolée au séjour des dieux. On ignore, ce que ne paraît point avoir su Homère, mais ce qui a été connu d'Hésiode[2], de l'auteur des Chants cypriaques[3], d'Hérodote[4], qu'elle a été transportée dans la Tauride par Diane, et attachée comme prêtresse au temple de cette divinité. Là un devoir cruel l'oblige, non pas de sacrifier de ses mains, ce qui serait révoltant et ce qu'a évité soigneusement Euripide, mais de préparer pour le sacrifice tout Grec que conduit en cette contrée

1. Brumoy.
2. Pausan., *Att.* XLIII.
3. Phot., *Biblioth.* cod. CCXXXIX, *excerpt. e Procli gramm. Chrest.*
4. IV, 103.

barbare sa mauvaise fortune. On comprend que son cœur habite encore en son ancienne patrie; qu'elle songe souvent à sa famille, à celui qui doit un jour en être le chef, qui peut-être la tirera de son exil, à son frère Oreste.

Le début de la pièce nous la montre[1] tristement occupée de telles pensées, déplorant sa situation présente et la perte de ses espérances. Car un songe prophétique que, selon une coutume grecque fort commode pour les monologues, elle vient raconter à l'air afin d'en détour-

1. Après quelques vers de prologue consacrés sans beaucoup d'art à sa généalogie, à ses aventures antérieures et qu'on pourrait croire avoir été parodiés par Aristophane, aux vers 47 sqq. de ses *Acharniens* (cf. *Ran.*, 1232, 1309), si la date de cette comédie, donnée la quatrième année de la LXXXVe olympiade, n'était de beaucoup antérieure aux dates diverses qu'on assigne, par conjecture, à l'*Iphigénie en Tauride*. J. A. Hartung (*ibid.*, t. II, p. 141 sq.), concluant de certaines différences de détail, qui se remarquent entre l'*Iphigénie en Aulide* et l'*Iphigénie en Tauride*, que celle-ci a précédé l'autre, représentée d'ailleurs, comme l'on sait, seulement après la mort du poëte, et tirant de différences du même genre, remarquées entre l'*Oreste* et l'*Iphigénie en Tauride*, la même conséquence, est conduit à chercher avant la quatrième année de la XCII^e olympiade l'époque où a paru l'*Iphigénie en Tauride*. Il la juge d'abord postérieure à la troisième année de la LXXXVIIIe olympiade, où eut lieu, à Délos, par le fait des Athéniens, qui aimaient à s'en prévaloir, une restauration éclatante du culte d'Apollon (Thucydid., III, 104); il s'arrête ensuite à une époque intermédiaire entre l'été de la troisième année de la LXXXIXe olympiade où les Athéniens déportèrent en Asie les habitants de Délos, et l'été de la quatrième année de la même olympiade, où ils les rétablirent dans leur patrie (Thucydid., V, 1; Diod. Sic., XII, 77). Il se fonde sur les allusions que lui paraît faire à ces événements un chœur (v. 1063 sqq.) où les esclaves grecques, compagnes d'Iphigénie, s'entretiennent avec complaisance de Délos, qu'on a cru par cette raison être leur patrie, et déplorent les malheurs qui les ont condamnées à l'esclavage sur une terre barbare. On peut se rappeler que des raisons semblables ont servi à déterminer le date de l'*Hécube*, de l'*Hercule furieux* (voyez notre t. III, p. 334, note 1, et plus haut, p. 14 sq.). Ce système approuvé par M. H. Weil, *De tragœdiarum cum rebus publicis conjunctione*, 1844, p. 32 sq., est appuyé par lui de considérations nouvelles tirées de plusieurs passages de la pièce (v. 1206 sqq.; 1438 sqq.), qui tous semblent avoir trait aux rapports d'Athènes avec Délos. Par une manière de voir bien différente, M. Th. Fix (*Euripid.*, F. Didot, 1843, *Chronolog. fabul.*, p. XII), soit à cause de certaines ressemblances métriques avec l'*Ion* et l'*Hélène*, soit en considération de quelques paroles très-vives contre les devins et les dieux prophétiques qui abusent les hommes par leurs prédictions, paroles dans lesquelles il voit l'expression du mécontente-

ner le funeste effet[1], semble lui annoncer la mort d'Oreste. Arrêtons-nous quelques instants sur ce morceau composé avec un art qu'il y a quelque intérêt à étudier.

Les songes sont, de leur nature, incohérents et obscurs. Mais quand la poésie imite cette incohérence et cette obscurité, elle y marque certains rapports avec le passé ou avec l'avenir, une certaine suite significative, qui ne doit être ni trop apparente, on verrait la main du poëte, ni trop absente non plus, l'intérêt ferait défaut. Les Grecs excellent en cela comme en tout le reste. Dans leur tragédie, que conduit la fatalité, se manifestant par la présence et l'intervention des dieux, par des apparitions, par des oracles, par des présages, enfin par des songes, les songes, naturellement, abondent. Or, ils y ont toujours, comme dans la nature, quelque chose d'incohérent et d'obcur, quelque chose aussi qui se rapporte au souvenir du passé, ou au pressentiment de l'avenir, une suite secrète, un sens mystérieux. Telles sont chez Eschyle et chez Sophocle, dans *les Perses*[2], *les Choéphores*[3], *Electre*[4], les visions qui troublent Atossa et Clytemnestre[5]; telle est dans la tragédie d'Euripide qui nous occupe, celle qui annonce confusément à Iphigénie[6], par des images bizarrement et étrangement associées, mais offrant cependant un sens dont elle est frappée, sans le pénétrer entièrement, l'événement prêt à survenir, et d'où doit sortir la tragédie. « C'est la fiction d'un poëte, et toutefois elle n'est

ment des Athéniens pour les faux oracles qui les avaient précipités dans la folie de l'expédition de Sicile (Thucydid., VIII, 1), estime que l'*Iphigénie en Tauride*, venue avec l'*Ion* (XCe olymp.?), après l'*Hélène* (XCIe olymp. 1re année), même après l'*Électre* (XCIe olymp. 4e année), dans les derniers vers de laquelle (v. 1247) se trouve une allusion évidente au désastre de Sicile (voyez notre t. II, p 339 et 360), peut avoir été représentée la première année de la XCIIe olympiade, en 412.

1. Voyez t. III, p. 123 sqq.
2. V. 180 sqq.
3. V. 30 sqq.; 514 sqq.
4. V. 413 sqq.
5. Voyez notre t. I, p. 222, 342, 360, et notre t. II, p. 309 sq.
6. V. 44. sqq.

pas sans conformité avec le caractère ordinaire des songes. » *Hæc, etiam si ficta sunt a poeta, non absunt tamen a consuetudine somniorum*, a dit Cicéron[1], non pas du passage d'Euripide, fort digne de cet éloge, mais d'un morceau bien remarquable de la vieille poésie latine, qu'on pourrait croire écrit par un Grec, et on ne se tromperait pas beaucoup, puisqu'il est d'Ennius ; je veux parler du songe d'Ilia qui se lisait au premier livre des Annales, et que la citation de Cicéron nous a heureusement conservé. Qu'on me permette de le citer, épisodiquement, comme un commentaire indirect de l'art que je voudrais faire apercevoir dans le songe d'Iphigéni :

« Quand sa vieille compagne, réveillée à ses cris, est accourue toute tremblante, une lampe à la main, Ilia lui dit, avec larmes et dans l'effroi d'un songe : « O fille de cette Eurydice, que mon père a aimée, la force, la vie abandonnent en ce moment tout mon corps. Il me semblait, tout à l'heure, qu'un homme, beau de visage, m'entraînait parmi d'agréables saules, sur un rivage et dans des lieux inconnus. Puis je croyais, ô ma sœur, m'en revenir seule, à pas lents, et te chercher, et ne pouvoir retrouver mes esprits ni ma route ; car nul sentier ne s'offrait à mes pas. Alors, j'entends mon père qui m'appelle et me dit : O ma fille, il te faut d'abord supporter bien des peines, mais du fleuve renaîtra ta fortune. » A ces mots, ma sœur, il me quitte tout à coup et sans se laisser voir à mes regards, comme le souhaitait mon cœur, tandis que, tout en larmes, je tends les mains vers l'azur du ciel et l'appelle d'une voix tendre et caressante. C'est alors que, hors de moi, le cœur palpitant, le sommeil m'a abandonnée. »

Excita quum tremulis anus attulit artubu' lumen,
Talia commemorat lacrimans exterrita somno :
Eurudica prognata, pater quam noster amavit,
Vires, vitaque corpu' meum nunc deserit omne ;
Nam me visus homo pulcher per amœna salicta
Et ripas raptare, locosque novos ; ita sola
Post illa, germana soror, errare videbar,
Tardaque vestigare, et quærere te, neque posse
Corde capessere ; semita nulla pedem stabilibat.

1. *De Divin.* 1, 20.

Exin compellare pater me voce videtur
His verbis : O gnata ! tibi sunt ante ferundæ
Ærumnæ, post ex fluvio fortuna resistet !
Hæc effatu' pater, germana, repente recessit.
Nec sese dedit in conspectum, corde cupitus,
Quamquam multa manus ad cœli cærula templa
Tendebam lacrimans et blanda voce vocabam.
Vix ægro tum corde meo me somnu' reliquit.

Ce sont là de vieux vers et parfois assez rudes; mais qu'ils expriment bien l'émotion haletante qui suit une vision pénible, la fatigue de l'esprit qui en rappelle la trace effacée et en cherche le sens ; et, en même temps, quelle réserve délicate ! Ilia est assez avertie de ce qui la menace pour que le lecteur saisisse le rapport de l'annonce et de l'événement, pas assez pour qu'elle-même en ait la complète intelligence et que sa pudeur soit profanée d'avance par une vue trop distincte de l'avenir.

Je me contente de rappeler comme des chefs-d'œuvre, en ce genre, le songe d'Enée[1] et celui d'Athalie[2], et de renvoyer à Chateaubriand qui les a comparés[3], y trouvant, à peu près au même degré, sous des images heureusement discordantes, et à travers leur voile à demi transparent, un sens frappant et terrible.

Le contraire de cet art profond nous est offert par les songes de Crébillon[4], aussi absurdes que ses tempêtes, entassement capricieusement confus et puérilement emphatique de tableaux sans liaison secrète et sans signification, « vrais songes de malade » : *ægri somnia*, dirait Horace.

Revenons de cette longue excursion au songe d'Iphigénie et, pour dernier commentaire, citons-le :

« . . . Il me semblait, dans mon sommeil, que j'avais quitté cette terre, que j'habitais Argos, que je dormais au milieu de mes femmes, et qu'un tremblement subit ébranlant le sol, je fuyais, et du dehors voyais le toit tomber, le palais lui-même s'écrouler sur la terre. Une colonne restait seule, comme il me paraissait, de la demeure paternelle, et voilà que de son chapiteau je voyais descendre une chevelure blonde, que je l'entendais prendre une voix humaine. Et moi, m'acquittant de l'office que j'exerce ici, celui de préparer pour le sacrifice les étrangers, je l'arrosais de libations, comme allant mourir, et je pleurais, je poussais des cris. Ce songe, je l'interprète ainsi : Oreste est mort, c'est lui que je préparais pour le sacrifice. Les fils sont les colonnes de leur maison, et ceux-là meurent sur qui s'épanchent mes libations.... »

1. Virg., *Æneid.*, II, 268 sqq.
2. Racine, *Athalie*, act. II, sc. 5.
3 *Génie du christianisme*, liv. V, ch. II.
4. *Atrée et Thyeste*, act. II, sc. 1 ; *Électre*, act. I, sc. 7.

Ainsi persuadée de la mort de son frère, Iphigénie se dispose à lui rendre les honneurs funèbres, et va dans ce dessein chercher quelques esclaves grecques que le roi du pays, Thoas, a attachées à son service.

Iphigénie est rentrée dans le temple de Diane, où elle fait sa demeure. Deux étrangers paraissent au pied de ses murailles, et les observent attentivement. C'est Oreste qui vient avec Pylade, par l'ordre d'Apollon, ravir la statue de la déesse, entreprise de laquelle dépend la fin des tourments qui l'obsèdent depuis le meurtre de sa mère. Leur entretien nous fait contempler avec eux ce temple souillé par des sacrifices humains et dont le seuil est orné d'horribles dépouilles[1]. Après avoir pris connaissance de la disposition des lieux et des difficultés qu'ils auront à vaincre, ils se retirent pour se cacher dans les rochers du rivage, jusqu'à ce que la nuit leur permette d'agir.

Si dès la première scène a déjà paru l'attachement d'Iphigénie pour son frère, qui occupera tant de place dans une pièce dont l'affection fraternelle[2] est, ainsi que l'amitié, le principal intérêt, cette amitié, avec ses délicatesses, n'a pas laissé de se montrer elle-même dès la seconde

1. Foribus.... affixa superbis
Ora virum tristi pendebant pallida tabo.
Virg., *Æneid.*, VIII, 196.

2. C'est à ce point de vue surtout que M. Saint-Marc Girardin dans son *Cours de littérature dramatique*, 1843-1855, ch. XXV, a analysé cette tragédie et l'a fort ingénieusement comparée aux ouvrages composés depuis sur le même sujet.

scène, comme on l'a finement remarqué[1]. C'est Oreste qui, préoccupé des dangers qu'il fait courir à Pylade, et cachant cette généreuse inquiétude sous l'apparence d'une crainte personnelle, parle de renoncer à l'entreprise et de se retirer; c'est Pylade qui, dans l'intérêt d'Oreste, donne le conseil courageux de poursuivre et d'achever. Encore un antécédent du trait si célèbre :

Allons, seigneur, enlevons Hermione[2].

Iphigénie revient avec le chœur. Elle commence la cérémonie funèbre qu'elle a annoncée, en pleurant la mort de ce frère qui, nous le savons, est plein de vie et si près d'elle. Cette erreur a quelque chose d'intéressant, mais l'invention n'en appartient pas à Euripide. Le début des *Choéphores*[3] chez Eschyle, celui d'*Electre*[4], chez Sophocle, nous ont déjà offert une situation absolument semblable et dans une suite de scènes plus artistement liées.

Cependant un berger vient annoncer à la prêtresse qu'on a surpris sur le rivage, parmi ses rochers, deux étrangers, deux Grecs, et que le roi a donné ordre de les amener au temple pour y être immolés. Qui sont-ils ? on l'ignore ; tout ce que l'on a pu comprendre, c'est qu'un d'eux s'appelle Pylade. Ce nom ne frappe point Iphigénie; il lui est inconnu. Lorsqu'elle quitta la Grèce, Oreste n'était qu'un enfant, et son ami n'était pas né. J'ai vanté très-souvent les récits des tragédies grecques : celui du berger de Tauride est tout à fait propre à faire connaître caractère de ces morceaux si différents de ceux qui leur

1. J. A. Hartung, *ibid.*, p. 153.
2. Racine, *Andromaque*, act. III, sc. 1.
3. Voyez t. I. p. 341 sqq.
4. Voyez t. II, p. 295 sqq. L'*Électre* de Sophocle a-t-elle précédé l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide? J. A. Hartung le nie, *ibid.*, p. 154, et fait ici de Sophocle, et non pas d'Euripide, l'imitateur. Mais la date de l'*Électre* n'est pas connue, et l'on a pu voir plus haut, page 89, note 1, que les critiques ne s'accordent guère sur celle de l'*Iphigénie en Tauride*.

correspondent sur notre scène. Je vais le citer, malgré son étendue :

« Nous avions conduit nos troupeaux, pour les laver, sur les bords de la mer qui coule entre les Symplégades. Il y a là, sous des rochers, une caverne creusée par les flots, retraite ordinaire des pêcheurs qui recueillent la pourpre. Quelqu'un de nos bergers y aperçut deux jeunes hommes, et soudain se retira d'un pied furtif, repassant avec précaution sur ses traces. « Voyez-vous ? nous dit-il ; ce sont des dieux. » Un autre, par un mouvement de piété, levant vers eux les mains, et les contemplant d'un œil respectueux, se mit à les prier en ces termes : « Protége-nous, fils de la marine. Leucothée, « sauveur des vaisseaux, puissant Palémon ; ou plutôt, si « c'est vous que nous voyons assis sur ce rivage, divins « Gémeaux ; ou vous encore, rejetons de Nérée, qui fit naî« tre l'illustre chœur des Néréides[1]. » Il y en eut un d'un cœur plus léger, plus hardi, qui interrompit en riant cette prière, et assura que l'antre renfermait des naufragés, lesquels, sans doute, s'y tenaient cachés par crainte, sachant que nous étions dans l'usage de sacrifier les étrangers. La plupart jugèrent qu'il avait raison et se mirent en devoir de donner la chasse à ces victimes que réclamait le culte de la déesse. Cependant l'un des deux inconnus quitte son asile ; sa tête, qu'il secouait avec violence, tantôt se dressait vers le ciel, tantôt s'abaissait vers la terre; de son sein s'échappaient de profonds soupirs ; un tremblement convulsif agitait ses bras ; il semblait en proie à une fureur délirante, et on l'entendait s'écrier, comme un chasseur : « Pylade, vois-tu celle-ci ? et « cette autre encore ? Il veut me tuer, ce monstre de l'enfer, « qui s'élance sur moi, avec ses affreux serpents ! Dieux ! « une troisième... respirant la flamme et le sang ; elle fend « l'air de ses ailes, elle porte dans ses bras le corps de ma « mère, elle va m'écraser, m'ensevelir sous une grêle de ro« chers. Hélas ! c'est fait de moi ! où fuir ? » Il ne voyait rien réellement de ce qu'il décrivait ainsi, mais il prenait les mugissements de nos taureaux, les aboiements de nos chiens pour ces cris, de même nature, que poussent, dit-on, les Furies[2]. Pour nous, serrés les uns contre les autres et glacés de

1. On a reproché, non sans quelque raison, à Euripide de faire parler trop en grec son pasteur de Tauride, qui ne devait pas raisonnablement se montrer si instruit de cette mythologie.
2. M. E. Roux, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, remarque ingénieusement, p. 129, comme un trait bien conforme à la vérité, que si l'égarement d'Oreste a sa cause merveilleuse dans l'action des Furies elles-mêmes, ce sont des circonstances naturelles et fortuites qui en déterminent, comme ici, les accès, à des intervalles irréguliers. Nous avons eu occasion nous-même de faire la même observation au

terreur, nous demeurions en silence et sans mouvement. Tout à coup il tire son glaive et se jette ainsi qu'un lion au milieu de la foule de nos taureaux, dont il perce le flanc, dont il déchire les entrailles, pensant combattre les Furies. Une écume ensanglantée s'élève à la surface des flots. A la vue de ses troupeaux dispersés, et tombant sous le fer, il n'est aucun de nous qui ne s'arme, qui, au son de la trompe, n'appelle les habitants ; car contre des ennemis jeunes et pleins de vigueur, nous pensions bien que c'était peu de chose que des bergers. Déjà notre troupe se grossissait, lorsque les transports de l'étranger s'apaisent ; il tombe sur la terre, la bouche dégouttante d'écume. Le voyant ainsi livré sans défense, chacun s'empresse pour lui lancer des traits, pour le frapper, tandis que son compagnon lui essuie la bouche, le ranime, le protége de son manteau, détourne les coups prêts à l'atteindre, s'acquitte enfin de tous les soins de l'amitié[1]. L'étranger reprend ses sens, se relève ; il voit quelle nuée d'ennemis va fondre sur eux, quel sort les menace, et il gémit. Nous ne cessions cependant de les charger, de les inquiéter de toutes parts. Alors se sont fait entendre ces menaçantes et terribles paroles : « Il nous faut mourir, Pylade, « mais mourir avec honneur. Suis-moi donc, armé de ton épée. » A peine voyons-nous briller le fer aux mains des deux guerriers, que, prenant la fuite, nous remplissons les bois qui couronnent le rivage. Tandis que les uns se retirent, d'autres recommencent l'attaque, et, ceux-ci repoussés, les premiers reviennent sur leurs pas et font de nouveau voler les pierres. Mais, chose incroyable ! de tant d'assaillants, nul ne peut atteindre les victimes de la déesse, et si enfin nous nous en saisissons, c'est avec bien de la peine, et sans trop de courage. On les enveloppe en effet, on les force, à coups de pierres, de lâcher leurs épées ; épuisés de fatigue, ils fléchissent le genou et tombent. Le roi de cette contrée, à qui nous les avons conduits, vous les a sur-le-champ envoyés, pour être offerts en sacrifice. Souhaitez, ô jeune prêtresse, qu'il vous vienne souvent des terres étrangères des victimes semblables à celles-ci. Leur mort fera payer aux Grecs la cruauté dont ils ont usé envers vous et les sanglants apprêts d'Aulis[2].

Je ne sais si, à travers ma traduction, on a pu apercevoir ce qui dans le grec se découvre avec évidence. Les

sujet de la belle scène qui ouvre la tragédie d'*Oreste*, v. 201 sqq. Voy. notre t. III, p. 255.

1. On peut rapprocher cette peinture à la fois terrible et touchante, où sont si bien exprimés la frénésie du remords et le dévouement de l'amitié, de celles que le même poëte en avait retracées au début de son *Oreste* et dans son *Alcméon*. Voyez t. III, p. 247, sqq.
2. V. 252-331.

tableaux sont d'un poëte, le reste d'un témoin et d'un berger. A l'éclat du coloris se joint la précision des détails, la naïveté familière du langage. Il n'en est point ainsi de nos récits tragiques, presque toujours confiés à des subalternes sans caractère et qui n'en peuvent mettre dans ce qu'ils disent. C'est alors l'auteur qui parle en leur place, et on le reconnaît à la généralité des images, à la pompe du style. De tels morceaux sont brillants sans doute, mais ils manquent toujours en quelque chose de vérité dramatique.

Iphigénie s'étonne que la nouvelle qu'on vient de lui apprendre, et qui en d'autres temps l'eût douloureusement affectée, la laisse presque insensible. C'est que son malheur, qui la préoccupe, l'endurcit pour le malheur d'autrui. Elle s'y arrête, elle s'y plonge ; ce ne sont que retours douloureux vers le passé. Le chœur, plus sensible au présent, se demande quels peuvent être ces étrangers, ce qui a pu les amener, et, par une transition naturelle, sa pensée se porte vers les lieux d'où ils viennent, vers cette terre de Grèce, sa patrie, où il lui serait si doux de revenir. Les regrets d'Iphigénie, les vœux du chœur préparent vaguement les impressions qui doivent suivre; il y a là un instant de calme, ménagé peut-être à dessein pour faire plus vivement désirer une situation qu'on prévoit et qu'on attend.

C'est une des plus frappantes et des plus pathétiques qui aient été montrées sur aucun théâtre. Un frère et une sœur qui se retrouvent sans se connaître ! Un frère que sa sœur est sur le point de conduire à la mort ! Quel intérêt dans l'entretien qui doit faire éclater un tel secret ! Il y a dans l'*Ion* une scène de ce genre, que j'ai précédemment citée[1]. Celle-ci est certainement égale pour le naturel, et peut-être supérieure pour l'effet. Il semble qu'Euripide se contente de mettre ses acteurs en présence, et qu'il les laisse ensuite parler comme ils pourront, sans s'en mêler. Mais sous cet apparent abandon se cache un art merveil-

1. Voyez plus haut, p. 53 sqq.

leux, qui fait de la repartie la plus simple un trait saillant.

On amène à la prêtresse Oreste et Pylade enchaînés; elle les fait délier selon l'usage, et, pendant que tout se prépare pour le sacrifice, elle leur adresse, avec une curiosité qui se cache sous l'apparence d'une pitié compatissante, quelques questions.

« Quelle mère vous a fait naître ? Quel est votre père ? Avez-vous une sœur ? hélas ! de quels frères elle sera privée [1]. »

Est-il besoin de faire remarquer comme ces paroles répondent à la douleur secrète dont son âme est remplie? Et ces noms seuls de frère et de sœur, avec quel trouble ne les entend-on pas prononcer entre de telles personnes ? Ils reviendront plus d'une fois, ramenés dans le dialogue, dirai-je par l'artifice, ou plutôt par la profonde émotion du poëte ?

Iphigénie continue :

« Qui peut connaître son sort? qui peut pénétrer l'avenir ? Les desseins des dieux s'avancent dans l'ombre vers leur terme fatal. Nul ne sait ce qui l'attend. C'est le secret de la fortune, secret impénétrable. D'où venez-vous, malheureux étrangers? Vous avez quitté pour longtemps votre patrie ; votre absence sera bien longue. »

Oreste, si infortuné et si coupable, montre peu d'empressement à faire connaître qui il est. Il ne répond rien aux questions d'Iphigénie, et repousse doucement ses consolations.

« Qui que vous soyez, ô femme, pourquoi ces plaintes, ces regrets donnés à notre destinée? Est-on sage, lorsqu'on va périr, de chercher à surpasser sa crainte par l'excès de sa douleur? L'est-on davantage de s'attendrir sur celui qui touche au trépas, et qu'on ne peut sauver? C'est ajouter follement au malheur ; car on n'en meurt pas moins. Laissons donc faire la fortune. Ne nous pleurez plus. Nous savons vos usages, et ce qui nous est réservé [2]. »

1. V. 460-463.
2. V. 463-480.

Ces défaites ne découragent point Iphigénie qui devient plus pressante, et triomphe par degrés de la résistance d'Oreste.

IPHIGÉNIE.

Dites-moi d'abord : qui de vous deux se nomme Pylade ?

ORESTE.

Lui. Mais que peut vous importer?

IPHIGÉNIE.

En quelle contrée, en quelle ville de la Grèce est-il né ?

ORESTE.

Que vous reviendra-t-il, ô femme, de le savoir ?

IPHIGÉNIE.

Avez-vous eu la même mère ? êtes-vous frères ?

ORESTE.

Oui, par l'amitié, et non par le sang.

IPHIGÉNIE.

Et vous, quel nom votre père vous donna-t-il à votre naissance ?

ORESTE.

Un seul nom me convient; je suis malheureux.

IPHIGÉNIE.

C'est le tort de la fortune. Mais vous ne me répondez point.

ORESTE.

Mourant inconnus, nous échapperons à la honte et à l'outrage [1].

IPHIGÉNIE.

D'où vous viennent de si généreux sentiments ?

ORESTE.

Vous immolerez mon corps, mais non pas mon nom.

IPHIGÉNIE.

Ne me direz-vous pas au moins quelle patrie est la vôtre ?

1. V. 491. Voyez sur ce vers, les observations de Dupuy, *Histoire de l'Académie des belles-lettres*, t. XXXI, p. 180.

ORESTE.

Que me servirait de vous l'apprendre, puisque je vais mourir

IPHIGÉNIE.

Mais pourquoi me refuseriez-vous cette grâce ?

ORESTE.

Eh bien, l'illustre royaume d'Argos est ma patrie et je m'en fais gloire.

IPHIGÉNIE.

Au nom des dieux, dites-vous vrai, ô étranger ?

ORESTE.

Mycènes m'a vu naître, ville autrefois heureuse !

IPHIGÉNIE.

Comment l'avez-vous quittée ? est-ce par l'exil ?

ORESTE.

Par un exil involontaire en quelque sorte, et toutefois volontaire.

IPHIGÉNIE.

Pourrai-je encore apprendre quelque chose de vous ?

ORESTE.

Tout ce qui sera étranger à mon malheur.

IPHIGÉNIE.

Votre arrivée d'Argos m'est bien précieuse.

ORESTE.

A vous peut-être, je le veux bien ; mais non pas à moi.

IPHIGÉNIE.

Vous connaissez Troie, cette ville dont on parle en tous lieux ?

ORESTE.

Plût aux dieux ne l'avoir jamais connue, pas même en songe!

IPHIGÉNIE.

On dit qu'elle n'est plus, qu'elle a succombé.

ORESTE.

Il est vrai ; ce n'est point un vain bruit.

IPHIGÉNIE.

Hélène est-elle rentrée dans la maison de Ménélas ?

ORESTE.

Oui, et son retour a coûté bien cher à quelqu'un des miens.

IPHIGÉNIE.

Moi aussi, j'ai bien souffert pour elle autrefois. Mais, où est-elle ?

ORESTE.

A Sparte, avec son premier époux.

IPHIGÉNIE.

O Hélène ! ô femme odieuse à toute la Grèce, autant qu'à moi !

ORESTE.

Je dois moi-même détester ces fatales noces.

IPHIGÉNIE.

Les Grecs sont-ils de retour, comme on le publie ?

ORESTE.

Pourquoi toutes ces questions ?

IPHIGÉNIE.

Avant de mourir, contentez-moi.

ORESTE.

Demandez donc, je répondrai.

IPHIGÉNIE.

Le devin Calchas est-il revenu de Troie ?

ORESTE.

Il n'est plus, on le disait du moins à Mycènes.

IPHIGÉNIE.

O équitable déesse ! Et le fils de Laërte ?

ORESTE.

Il n'a point encore reparu dans son palais. Toutefois il vit, à ce que l'on assure.

IPHIGÉNIE.

Puisse-t-il périr, ne jamais revoir sa patrie !

ORESTE.

Son sort est assez triste, ne lui souhaitez rien de plus.

IPHIGÉNIE.

Le fils de Thétis vit-il encore ?

ORESTE.

Hélas ! non : vainement célébra-t-on son hymen à Aulis.

IPHIGÉNIE.

Hymen trompeur ! on peut en croire ceux qu'il a perdus.

ORESTE.

Qui êtes-vous donc, vous qui m'interrogez en personne si instruite des choses de la Grèce ?

IPHIGÉNIE.

J'y naquis, mais j'en fus enlevée bien jeune encore.

ORESTE.

Votre curiosité cesse de me surprendre.

IPHIGÉNIE.

Qu'est devenu ce général que l'on disait fortuné ?

ORESTE.

Qui donc ? je n'en connais point qu'on doive appeler de ce nom.

IPHIGÉNIE.

Le fils d'Atrée, Agamemnon.

ORESTE.

Je ne sais. Cessons ce discours, ô femme.

IPHIGÉNIE.

Au nom des dieux, parlez, donnez-moi cette joie.

ORESTE.

Il est mort, l'infortuné ! et il a perdu quelqu'un après lui.

IPHIGÉNIE.

Il est mort, et comment ? Malheureuse !

ORESTE.

Pourquoi pleurez-vous son sort ? que lintérêt y pouvez-vous prendre ?

IPHIGÉNIE.

Je songe à son ancienne fortune.

ORESTE.

Il a péri bien misérablement, de la main de sa femme, égorgé.

IPHIGÉNIE.

Déplorable crime, déplorable mort !

ORESTE.

C'est assez : ne m'interrogez plus.

IPHIGÉNIE.

Un seul mot. Vit-elle encore l'épouse de ce malheureux ?

ORESTE.

Non : son fils, son propre fils l'a tuée.

IPHIGÉNIE.

O confusion horrible, triste maison ! Et que voulait-il ?

ORESTE.

Venger son père mort, punir l'assassin.

IPHIGÉNIE.

Ce fut justice, hélas ! justice cruelle.

ORESTE.

Tout innocent qu'il est, les dieux ne l'en poursuivent pas moins.

IPHIGÉNIE.

Agamemnon a-t-il laissé quelque autre enfant ?

ORESTE.

Une fille seulement, Électre.

IPHIGÉNIE.

Ne sait-on rien de son autre fille, qui fut immolée ?

ORESTE.

Rien, sinon qu'elle est morte et ne voit plus la lumière.

IPHIGÉNIE.

Je la plains, aussi bien que son père, qui l'a fait périr.

ORESTE.

C'est pour une femme bien criminelle, bien indigne d'une telle rançon, qu'elle est morte.

IPHIGÉNIE.

Mais le fils du roi mort est-il dans Argos ?

ORESTE.

Il vit. Mais en quel lieux ? Partout, et nulle part [1].

Ce dialogue, que j'ai cru devoir citer tout entier, me

1. V. 480-556

semble d'une beauté incomparable. Chaque mot y produit une double surprise; Oreste est aussi étonné des questions d'Iphigénie que celle-ci de ses réponses; un intérêt qui leur est commun, sans qu'ils s'expliquent pourquoi, les éclaire à demi sur le rapport secret qui les lie; on voit comme se soulever par degrés, car la poésie grecque ne se hâte point, le voile qui les sépare, et lorsque, après avoir parcouru la longue suite des calamités de leur famille, jusqu'à celles que reculent jusqu'au dernier moment, chez les interlocuteurs, une appréhension, une horreur bien naturelles, de la part du poëte, le soin de la gradation; lorsque, dis-je, au dernier terme de ces révélations qui leur ont fait passer en revue tous leurs proches, ils arrivent à parler de cette sœur qu'on croit morte, de ce frère qu'on dit errant, le spectateur, qui les voit, qui les entend, attend le mot heureux qui doit les révéler l'un à l'autre.

Ce mot, le poëte saura le différer pour notre tourment ou notre plaisir, car de ces deux choses se compose l'émotion tragique.

La prêtresse propose à celui qu'elle vient d'interroger de lui sauver la vie, s'il veut se charger d'une lettre pour quelqu'un d'Argos qui lui est cher. L'anachronisme qui fait remonter si haut l'usage de l'écriture n'est pas rare, nous l'avons vu [1], dans les tragédies grecques. Il semble qu'ici Euripide ait voulu en sauver au moins la moitié, en supposant que la lettre a été écrite non pas par Iphigénie elle-même, mais sous son nom, par un prisonnier grec. Quoi qu'il en soit de l'intention du poëte, c'est là une circonstance oiseuse. Si nous sommes d'assez bonne composition pour ne pas demander indiscrètement à Iphigénie par quels moyens elle espère pouvoir sauver son messager, à plus forte raison ne lui demanderons-nous pas qui a écrit sa lettre. Il est des choses que le spectateur doit savoir ignorer.

1. Dans *les Suppliantes, les Trachiniennes, Hippolyte,* etc. Voyez t. I, p. 178; II, 65; III, 57. Cf. t. I, p. 143.

Oreste accepte la proposition de la prêtresse; mais non pas pour lui, pour Pylade. Il rougirait de laisser périr en sa place un ami qui l'a suivi par dévouement. Ce qui relève beaucoup la noblesse de cette détermination, c'est qu'elle est subite et exprimée avec simplicité. Elle frappe d'admiration Iphigénie, et, ce qui est fort touchant, fort habilement jeté dans le cours de cette reconnaissance, la fait penser à son frère, en qui elle aime à supposer de pareils sentiments :

« O courage! ô dévouement! généreux ami! de quelle noble souche êtes-vous donc sorti? Puisse vous ressembler celui de mes proches qui me reste! Car j'ai un frère, ô étrangers, malheureuse seulement de ne pas le voir [1]. »

Ce sera tout à l'heure le tour d'Oreste de songer à sa sœur. Il se fait expliquer comment il doit périr, et lorsqu'il sait tout, il s'écrie :

« Si du moins la main d'une sœur pouvait m'ensevelir [2]! »

Pour comprendre tout ce qu'il y a de touchant dans ce vœu, il faut se reporter aux mœurs des anciens, pour qui le plus grand de tous les malheurs était moins de mourir, que de mourir loin de ses proches et privé de leurs derniers soins.

Cette sœur qui manque à Oreste, la prêtresse elle-même qui va le conduire à l'autel, s'offre de la remplacer, et cette prêtresse se trouve précisément être sa sœur : quelle ingénieuse et intéressante complication!

1. V. 597-601.

2. V. 615, cf. 688. Tibulle malade loin de Rome, dans l'île de Corcyre, et qui croit y mourir, exprime d'une manière touchante les mêmes regrets. « .... Ici point de mère dont le triste sein recueille mes ossements retirés du bûcher; point de sœur qui parfume mes cendres, et pleure, les cheveux épars, devant mon tombeau! »

. . . . . Non hic mihi mater
Quæ legat in mœstos ossa perusta sinus:
Non soror, Assyrios cineri quæ dedat odores,
Et fleat effusis ante sepulcra comis.
Eleg. I, III, 5 sqq.

« Vain souhait, ô étranger. Votre sœur habite loin de cette terre barbare. Mais, puisque vous êtes Grec, je ne manquerai à aucun des devoirs que je pourrai vous rendre. J'ornerai de mes dons votre cercueil; je verserai l'huile pure sur votre corps brûlant; je jetterai dans le bûcher ce doux produit des travaux de l'abeille, qu'elle exprime sur les montagnes du suc des fleurs[1]. »

On voit ici un exemple de cette riante parure que jette l'imagination grecque sur les idées les plus sombres, et en même temps il y a un charme qu'on ne peut rendre dans cette union déjà fraternelle qui devance la reconnaissance et en est comme le pressentiment.

Iphigénie est rentrée dans le temple pour y prendre la lettre dont elle a parlé. Oreste et Pylade, laissés libres, au milieu du chœur qui les entoure, repoussent également les protestations de pitié ou les félicitations qu'on leur adresse. Le chœur juge bien que le choix de la victime n'est pas encore arrêté, et en effet, dans la scène suivante[2] commence entre les deux amis, après une confidence mutuelle de l'étonnement et du trouble où les ont jetés les discours de la prêtresse, ce combat de générosité si célèbre chez les anciens, et tant de fois reproduit par les modernes.

Accoutumés au mouvement théâtral qui a presque toujours été imprimé à cette scène, nous sommes mal disposés pour comprendre la gravité, le calme mélancolique avec lesquels elle se développe chez Euripide. Mais cette apparente froideur dans un moment si critique annonce, si je ne m'abuse, des cœurs plus fermes, plus indifférents au danger et à la mort. C'est une délibération héroïque, où la faiblesse humaine ne se trahit qu'à la fin, par la douleur de la séparation, l'expression pathétique des adieux. Si Pylade cède plus vite que nous ne le voudrions, on peut dire, pour le justifier, que la résolution d'Oreste paraît inébranlable, et, comme il le fait entendre, qu'avec cette confiance qui, dans les conjonctures

1. V. 616 623.
2. V. 643 sqq.

désespérées, soutient encore l'âme humaine, il compte, pour leur délivrance, sur quelque heureuse révolution du sort.

Que devient le chœur pendant cette scène? On ne peut trop se l'expliquer. S'il prête l'oreille, il aura surpris un secret qu'il ne doit connaître que plus tard, avec Iphigénie. S'il n'écoute point, comme le veut Brumoy, ou qu'il se soit retiré, il manque à son office ordinaire. Ce n'est point la première fois que se décèle, dans les tragédies d'Euripide, l'inconvénient de ce témoin obligé, qu'en certains cas il faut supposer ou bien discret ou bien inattentif[1].

Iphigénie reparaît avec sa lettre[2]; elle exige d'abord que Pylade s'engage par serment à la remettre avec fidélité; elle-même s'oblige, de la même manière, à lui conserver la vie; et ici est exprimé, un peu vaguement, il est vrai, ce que nous étions tout à l'heure en peine de savoir, c'est qu'elle compte obtenir de Thoas, par la persuasion, la grâce d'un des prisonniers. Des gens difficiles demanderaient peut-être pourquoi elle n'essaye pas de les sauver tous les deux; mais c'est là une de ces remarques qu'on n'a guère le loisir de faire à la représentation, et que Voltaire appelait des critiques de cabinet.

Un scrupule vient à Pylade. Il veut qu'on le tienne quitte de l'obligation sacrée qu'il a contractée, si par quelque accident imprévu, dans un naufrage, il perdait la lettre de la prêtresse. Pour prévenir ce danger, celle-ci se décide à lui confier le contenu de son message[3]. Ainsi s'opère en un instant une reconnaissance que le poëte a eu l'art de faire désirer si longtemps. « Oreste, s'écrie tout à coup Pylade, recevez la lettre de votre sœur[4]. »

1. Voyez t. III, p. 58, 230 sq.; et plus haut, p. 60.
2. V. 708 sqq.
3. Comme Agamemnon à son vieux serviteur, dans la première scène de l'*Iphigénie en Aulide*, v. 112 sqq. Voyez notre t. III, p. 11.
4. V. 776, 777.

Avec ce coup de théâtre, avec les émotions de surprise et de joie qui l'accompagnent, les explications inquiètes, les douloureux souvenirs[1] et les tendres épanchements qui le suivent, et où chacun fait son rôle, Iphigénie, Oreste, et Pylade, et le chœur lui-même, cesse véritablement l'intérêt pathétique de cette tragédie; le reste ne s'adresse plus qu'à la curiosité, et est, par conséquent, d'un ordre secondaire. Que penser donc d'un estimable interprète d'Euripide[2] qui, cherchant subtilement, à son ordinaire, le sujet de la pièce, le voit uniquement dans le larcin de la statue de Diane, et regarde comme un épisode, plus intéressant il est vrai que l'action elle-même, en même temps qu'il est beaucoup plus long, la reconnaissance du frère et de la sœur. Cela est bien du même critique qui, renouvelant à son insu le sentiment d'un des personnages de Gil Blas, disait sérieusement que dans l'*Iphigénie en Aulide* il s'agissait de savoir si les Grecs obtiendraient ou non un vent favorable[3]. Pour juger les ouvrages de l'art, mieux vaut encore le sentiment irréfléchi, le bon sens vulgaire, qu'une étude étroite, une froide et sophistique application des théories.

Nous retrouvons dans l'*Iphigénie en Tauride* le même défaut que nous avons signalé tout à l'heure dans l'*Hélène*[4]. La ruse par laquelle on enlève à Thoas la statue de Diane et sa prêtresse, se prépare sous nos yeux avant que nous ne la voyions s'accomplir. C'est Iphigénie qui l'imagine et qui l'exécute, après avoir sollicité vivement le silence du chœur. Par un mouvement, du reste heureux, dont je ne me rappelle pas un autre exemple, elle s'adresse individuellement[5] à quelques-unes des per-

1. Les vers 913 sqq. peuvent être rapprochés des *Euménides* d'Eschyle. Voyez t. I, p. 364 sqq.
2. Prévost.
3. Voyez t. III, p. 6 sqq.
4. Voyez plus haut, p. 84.
5. V. 1042 sqq. Ainsi dans la *Marie Stuart* de Schiller, acte V, sc. 6 (et une grande tragédienne, Mme Ristori, nous a rendu récemment ce

sonnes dont se compose ce personnage collectif, et détruit ainsi l'unité qui est un de ses attributs essentiels. Nouvelle preuve que cet antique fondateur de la tragédie grecque menaçait fort d'en disparaître.

Les anciens ne se faisaient pas scrupule de ne montrer qu'un seul instant, et même à la fin de la pièce, les personnages que le besoin de l'action n'appelait pas plus tôt sur la scène et ne devait pas y retenir plus longtemps. Cette liberté leur épargnait bien des scènes de remplissage et, par conséquent, beaucoup de fatigue dont, avec un système contraire, nous ne nous sauvons pas toujours. Le Thoas grec n'est pas beaucoup plus raisonnable ni plus clairvoyant que nos Thoas modernes; mais il est incomparablement moins ennuyeux, attendu qu'il n'a guère le temps de paraître tel. Il arrive sur la scène[1] pour presser le sacrifice, au moment où Iphigénie se dirige vers la mer, tenant la statue dans ses bras. Il apprend qu'elle va la purifier dans les flots de la souillure qu'elle a reçue par l'approche de victimes impures. Ces Grecs eux-mêmes qui devaient lui être immolés, coupables d'un parricide, doivent avoir part à l'expiation. Sur la demande de la prêtresse, Thoas ordonne qu'on les emmène à sa suite chargés de chaînes, rigueur qu'elle sollicite habilement pour éloigner les soupçons. Du reste, défense aux habitants de la Tauride de porter un œil curieux sur les mystères religieux qui vont s'accomplir, et quant à Thoas, il restera dans le temple, où il s'occupera, de son côté, de saintes purifications. Ces mesures sont trop bien prises pour que l'on puisse avoir la moindre inquiétude sur le succès. Le spectateur est beaucoup moins étonné que ne l'est Thoas, lorsqu'un récit[2], fort intéressant, à l'ordinaire, fait connaître que les prisonniers ont gagné un vaisseau qu'ils avaient à la côte; qu'aidés de leurs compagnons, et malgré la résistance de

jeu de scène si touchant), la malheureuse reine, prenant congé de ses femmes, adresse à chacune un adieu particulier.
1. V. 1125 sqq.
2. V. 1298 sqq.

leurs gardiens, ils y ont fait monter la prêtresse avec sa statue. Thoas ordonne qu'on les poursuive, car ils sont encore arrêtés dans le détroit; il s'apprête aussi à châtier les captives grecques qui ont favorisé leur évasion; mais, comme on s'y attend bien, quelque divinité tombée du ciel nous tranquillisera sur le sort des fugitifs, et épargnera au bon tyran de Tauride la fatigue d'une colère inutile. C'est Minerve[1] qui annonce que vainement on voudrait s'opposer au dessein d'Oreste, conseillé et conduit à sa fin par les dieux. La statue de Diane sera portée dans l'Attique, et, en mémoire de ces événements, adorée sous le nom de Taurique[2]. Parmi beaucoup de détails destinés à flatter l'orgueil des Athéniens par la consécration poétique de leurs antiquités nationales[3], Minerve glisse une stipulation que dans la tragédie d'*Hélène* ont oubliée les Dioscures. Les captives grecques, fidèles compagnes d'Iphigénie, obtiendront de Thoas la liberté et seront ramenées par les soins d'Oreste dans leur patrie. Il est vrai qu'elles l'ont bien mérité en exprimant, quelques scènes plus haut, dans un chœur ravissant, le regret de leur esclavage[4].

Quand Thoas s'est respectueusement soumis aux volontés de Minerve, la déesse appelle les vents et leur ordonne de guider heureusement vers Athènes le fils d'Agamemnon; elle-même, elle l'annonce, l'accompagnera dans ce voyage et veillera sur la statue vénérée de la déesse sa sœur[5].

Cependant le chœur se répand, comme il est convenable, en remercîments. Ils se terminent par des vers[1] qu'on lit aussi à la fin de l'*Oreste*, à la fin des *Phéniciennes*, et qui contiennent (les scoliastes[2] ont donné cette double interprétation) soit une allusion au dénoûment heureux de l'ouvrage, soit, je le croirais plus volontiers, car ce qui serait vrai d'*Iphigénie en Tauride* et d'*Oreste*, ne le serait pas également des *Phéniciennes*[3], le vœu, l'annonce de son succès :

« O vénérable victoire, préside toujours à ma vie, ne cesse point de la couronner ! »

1. V. 1405 sqq.
2. Minerve n'annonce point, ce qu'on voit ailleurs, qu'Iphigénie sera adorée chez les Scythes, et qu'on immolera sur son autel les Grecs naufragés en Tauride (Hésiod., apud Paus., *Att.*, XLIII; Hérodot., IV, 102); qu'Oreste et Pylade, ces héros de l'amitié, deviendront eux-mêmes, dans cette contrée barbare, l'objet du culte public (Lucian., *Toxar.*, 1 sqq.).
3. Les vers 1440 sqq. peuvent offrir le sujet d'un nouveau rapprochement avec les *Euménides* d'Eschyle. Voyez t. I, p. 381.
4. V. 1063 sqq.
5. V. 1458 sqq.

1. V. 1468 sqq.
2. Ad. *Orest*, v. 1686.
3. Aussi Bœckh, *Græc. trag. princ.*, XXI, adoptant la première interprétation, retranche-t-il ce passage du texte des *Phéniciennes*.

CHAPITRE SEIZIÈME.

Continuation du même sujet.

L'inégalité de mérite et d'intérêt qu'on ne peut se défendre de remarquer entre deux pièces aussi voisines par le genre, aussi semblables par le plan, que le sont l'*Hélène* et l'*Iphigénie en Tauride*, paraît manifestement dans le nombre bien différent des reproductions sous une forme nouvelle, des imitations de l'une et de l'autre.

Le sujet de la première n'a jamais, à ce qu'il semble, reparu sur la scène; et la raison en est simple : il se sépare trop de la tradition commune; il manque trop de cette vérité que doivent en recevoir, pour agir fortement sur les esprits, les compositions dramatiques. L'imagination ne peut admettre qu'une seule Hélène, cette femme coupable, mais si gracieusement, et qu'on me permette de le dire, si honnêtement coupable, à laquelle dans l'Iliade[1] les Troyens eux-mêmes pardonnent leurs malheurs; que chez Quintus de Smyrne[2], dans des récits qui ont récemment attiré l'attention d'une critique ingénieuse[3], les Grecs revoient parmi eux avec la même joie qu'ils reverraient leur patrie, tandis que l'époux offensé, après quelques semblants de courroux, se hâte de céder à son charme et de solliciter lui-même l'oubli qu'on lui demande; cette femme, enfin, que nous retrouvons dans l'Odyssée[4] rendue, ou peu s'en faut, à sa dignité pre-

1. III, 154 sqq.
2. *Posthomerica*, XIII, XIV.
3. M. Sainte-Beuve, *Étude sur Quintus de Smyrne et son épopée*, à la suite de l'*Étude sur Virgile*, 1857, p. 438 sqq.
4. IV, 120 sqq.

mière, et faisant avec une aimable majesté les honneurs de son palais de Sparte. Voilà l'Hélène que l'épopée a donnée au théâtre, et qu'une autre n'y pouvait remplacer. Eschyle, dans un des chœurs de l'*Agamemnon*[1], ne peut détester son crime si funeste aux Troyens et aux Grecs, sans peindre, en vers touchants et gracieux, les souvenirs, les images qu'elle a laissés d'elle dans la demeure déserte, dans le cœur désolé de son époux. Sophocle lui a consacré deux tragédies, son *Hélène enlevée*, son *Hélène redemandée*[2]. Euripide lui-même l'a introduite épisodiquement dans deux scènes de son *Oreste*, de ses *Troyennes*[3]. Cette autre Hélène, qu'il nous dit ici être la véritable, n'en est au contraire que le fantôme mensonger. Une telle apparition ne pouvait se renouveler, ni chez les Grecs, dans les *Hélènes* de Diogène Œnomaüs, de Théodecte, de Timésithée[4], ni chez les Romains, dans celle que Macrobe[5] semble attribuer à Livius Andronicus[6]. Pour la retrouver il faut aller jusqu'à l'imitation que Wieland a donnée, entre 1805 et 1809[7], de la pièce d'Euripide. Vers le même temps[8], Hélène, l'Hélène homérique, était évoquée par Goethe, comme image de la beauté antique,

1. V. 392 sqq.
2. Voyez notre t. II, p. 12; notre t. III, p. 337; et sur le sujet de ces tragédies, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.*, F. Didot, 1842, p. 259, 272.
3. Voyez notre t. III, p. 245 sq.; 354 sq.
4. Voyez, sur ces poëtes, notre t. I, p. 75, 101 sqq., et sur leurs *Hélènes*, en dernier lieu, Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc. fragm.*, F. Didot, 1846, p. 103, 116, 144; Nauck, *Trag. græc. fragm.*, 1856, p. 136, 623, 627.
5. *Saturn.*, VI, 5.
6. O. Ribbeck, *Trag. latin reliq.*, 1852, ne comprend point dans le théâtre de Livius Andronicus cette *Hélène* que Bothe y avait admise, *Poetar. Latii scenicor. fragm.*, 1823, p. 11; il renvoie, p. 245, à un autre poëte latin Lævius, le vers cité par Macrobe :

Tu qui permensus ponti maria alta velivola.

« Toi, qui as traversé la mer profonde, aux voiles flottantes. »

7. Dans le *Nouveau Musée attique*. Voyez plus haut, p. 71.
8. Une lettre écrite par Gœthe à Schiller, le 15 septembre 1800, le montre occupé dès cette époque de la deuxième partie de *Faust*, ache-

dans l'étrange fantasmagorie littéraire par laquelle il continuait son admirable Faust. Il la ramenait dans le palais de Ménélas, mais pour l'en faire sortir aussitôt par une nouvelle évasion et la donner, d'après la tradition reçue[1], il est vrai, à un amant moderne, à Faust : union tout allégorique au reste[2], accomplie dans les abstraites régions de l'esthétique, pour marier ensemble le classique et le romantique, et produire sous le personnage du jeune Euphorion, l'enfant d'Hélène et de Faust, la poésie moderne. C'est ainsi qu'enchérissant sur la fantaisie d'Euripide, un autre grand poëte a achevé d'enlever au personnage d'Hélène toute réalité dramatique.

Bien différente de l'*Hélène*, l'*Iphigénie en Tauride*, après avoir lutté dans la Grèce même contre des ouvrages de sujet pareil ou analogue, n'a presque jamais cessé d'exciter le zèle, l'émulation des imitateurs. Suivons-la dans cette longue carrière qui ne s'est fermée que de nos jours.

Les Grecs, je l'ai déjà dit, ces appréciateurs délicats des productions de l'art, ne se lassaient pas plus au théâtre qu'ailleurs de la répétition des mêmes sujets. Pour les leur faire trouver nouveaux, il suffisait de quelque changement ingénieux dans la disposition de la fable, de quelque trait heureusement ajouté à l'expression des mœurs et des caractères. Nous avons admiré avec combien d'art et de naturel avait été conduite par Euripide la reconnaissance qui fait le principal intérêt de son *Iphigénie en Tauride*. Eh bien, Aristote, qui la vante en plus d'un endroit[3] comme un modèle, place au même rang celle qu'avait imaginée, peu de temps après probable-

vée seulement en 1827. Voyez l'*Essai sur Gœthe*, placé par M. Hipp. Blaze, en 1840, en tête de sa traduction complète de *Faust*; 7e édit., 1855, p. 51, 135.

1. Voyez ce que dit M. Ch. Magnin, *Histoire des Marionnettes*, 1852, Ve partie, ch. 15. *Des emprunts que Lessing et Gœthe ont faits aux Faust des Marionnettes.*

2. Voyez M. H. Blaze, *ibid.*; p. 44 sqq., 444, 538.

3. *Poet.*, XVI, XVII.

ment, un autre poëte tragique, Polyidus[1], uniquement connu par cette mention de l'auteur de la Poétique. Dans la pièce nouvelle, Oreste, conduit à l'autel, s'écriait : « Ce n'est donc pas assez que ma sœur ait été sacrifiée? il faut que je le sois aussi ! » et à ce rapprochement, plein de vraisemblance, bien qu'accidentel, Iphigénie le reconnaissait.

Les fables d'Hygin sont bien évidemment des fables tragiques. Après avoir reproduit[2], d'après notre poëte, celle d'Iphigénie en Tauride, il en rapporte deux autres[3], sans doute de même ou de semblable origine, qui en offrent la suite, quelquefois la contre-partie et le pendant. On ne sera pas fâché de les trouver ici.

Échappés aux dangers de la Tauride, Iphigénie et Oreste en rencontrèrent de nouveaux dans la ville de Sminthe, où ils s'arrêtèrent. Lorsque autrefois Agamemnon avait rendu au prêtre du dieu de Sminthe, Chrysès, sa fille Chryséis, elle n'était pas rentrée dans la maison paternelle telle qu'elle en était sortie ; elle avait bientôt donné le jour à un fils qu'on crut et qui se crut lui-même longtemps l'enfant d'Apollon, mais qui enfin devait savoir un jour le secret de sa naissance. Pour venger l'antique injure de sa mère, il allait livrer à Thoas les fugitifs que ce roi cruel poursuivait, lorsque son père, le vieux Chrysès, lui fit reconnaître, dans le fils et la fille d'Agamemnon, son frère et sa sœur. Cependant Oreste passait en Grèce pour avoir péri dans la Tauride sous le fer de la prêtresse de Diane. Enhardis par la fausse nouvelle de sa mort, les enfants d'Égisthe s'étaient emparés de son trône, et, fuyant Mycènes, sa sœur Électre avait été consulter l'oracle de Delphes, dans le temps même où il arrivait dans cette ville avec Iphigénie. Elle eût, dans l'égarement de sa douleur et dans son ignorance, vengé sur sa propre sœur le meurtre présumé de son

1. Voyez t. I, p. 104; aux critiques allégués en cet endroit il faut ajouter Fr. G. Wagner, *ibid.*, p. 107.

2. *Fab.* CXX.

3. *Fab.* CXXI, CXXII.

frère, si celui-ci n'eût prévenu à temps, par une nouvelle reconnaissance, ce nouveau fratricide. Toute la famille d'Agamemnon, rassemblée par ces événements, revint à Mycènes, où Oreste mit à mort le fils d'Égisthe Alétès, et n'épargna sa fille Érigone que parce que Diane la déroba à ses coups, comme autrefois Iphigénie au couteau de Calchas, pour en faire la prêtresse d'un des temples qu'elle avait dans l'Attique. Selon d'autres[1], Alétès et Érigone seraient venus, avec leur grand-père Tyndare, à Athènes, poursuivre devant l'Aréopage la condamnation d'Oreste; vaincue dans cette lutte, Érigone se serait donné la mort, et les Athéniens auraient apaisé son ombre par l'établissement d'une fête en son honneur.

Cette romanesque légende a dû fournir matière à plusieurs tragédies, dont on croit retrouver la trace parmi les débris du théâtre antique. Sophocle avait fait, outre un *Alétès*[2], une *Erigone*[3]; et au nombre des fragments d'Attius, il y en a précisément d'une Érigone[4], qui paraissent se rapporter, quelquefois[5] assez exactement, aux dernières circonstances du roman raconté par le mythologue latin, et pourraient bien avoir appartenu à une imitation d'une des deux tragédies qu'en aurait tirées Sophocle. Il nous reste aussi quelques vers d'un

1 *Etym. magn.*
2. Stob. *Floril.*, passim.
3. *Etym. magn.*; Photii *Lexic.*, in Τοπάζειν; Erotian. *Lexic. Hippocr.*, in Ὑποφρον. C'était peut-être, sous deux titres différents, une seule et même tragédie; voyez, à cet égard, et sur le sujet probable de la pièce, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *ibid.*, p. 289.
4. Encore désignée, s lon O. Ribbeck, *ibid.*, p. 119, 322, par cet autre titre *Agamemnonidæ*. Nonius, qui cite quelquefois l'*Érigone*, rapporte des *Agamemnonidæ* ce fragment où se résume, sous des expressions générales, le sujet de la tragédie :

Inimicitias Pelopidum
Exstinctas jam atque obliteratas memoria
Renovare.

« Renouveler le souvenir éteint, effacé des inimitiés de la maison de Pélops.... »

5. Nonius, vv. *Comitasset*, *Attigat*, *Deponere*, *Pigrare*.

Chrysès, imité par Pacuvius[1], on ne sait de quel tragique grec; dans l'un de ces vers[2] se trouve le nom d'Oreste, ce qui autorise à penser que la pièce latine et son original grec avaient pour sujet le commencement de cette même histoire qui vient d'être rapportée d'après Hygin[3].

Si, comme cela paraît assez évident, les suites de l'*Iphigénie en Tauride*, qui, je le répète, et on vient de le voir, en offraient quelquefois la contre-partie, le pendant, avaient été transportées sur la scène latine, cette pièce elle-même, de tant de célébrité, ne devait pas lui manquer. Peut-être avait-elle été reproduite dans l'Iphigénie de Névius[4], et, depuis, dans ces tragédies d'Ennius[5], de Pacuvius[6], indiquées sous le titre singulier de Dulorestes. Ce titre même, que j'ai ailleurs[7] expliqué, d'après l'opinion commune, en présenterait comme la preuve, si l'on adoptait l'explication ingénieuse d'un savant hollandais[8] qui y voit une corruption du titre mixte Pyladorestes. A défaut de cette preuve, d'une évidence contestable, quelques-uns des fragments qu'on rapporte au Dulorestes de

1. Varr., *de Ling. lat.*, IV; Cic., *de Nat. Deor.*, II, 36; *de Div.*, I, 57; *Orat.*, XLVI, etc.; Nonius, Festus, passim, etc.
2. Nonius, v. *Opino*.
3. Voyez O. Ribbeck, *ibid.*, p. 77 sqq., 284 sq.
4. Nonius, v. *Passum*. Le vers cité par Nonius, vers très-altéré, a été restitué de bien des manières (voyez, en dernier lieu, E Klussmann, *De Cn. Nævio*, Iéna, 1843, p. 106; O. Ribbeck, *ibid.*, p. 7), et il en résulte peu de lumières sur le sujet de l'*Iphigénie* de Névius. Peut-être, plusieurs l'ont pensé, était-ce, comme plus tard celle d'Ennius, une *Iphigénie en Aulide*.
5. Id., v. *Conciere*.
6. Varr. *de Ling. lat.*, passim.; Cic., *de Fin.*, V. 22; *de Nat. Deor.*, II. 36; *de Divin.*, I, 14; *de Orat.* III, 39, etc.; Non., Prisc., passim, etc. O. Ribbeck, *ibid.*, p. 75 sqq., 281 sqq., ne reconnaît qu'un *Dulorestes*, celui de Pacuvius.
7. Voyez t. I, p. 359. Une autre explication, rapportée par O. Ribbeck, *ibid.*, p. 281, semble consister à lire au lieu de *Dulorestes*, Dolorestes, Doliorestes, noms formés de δόλος, δόλιος, et qui feraient allusion à la ruse par laquelle se dénoue la tragédie.
8. Hofman Peerlkamp, *Biblioth. critic. nov.*, IV, p. 143. Cf. Bœhr., *Geschict. der Romisch. Litera.*, p. 79.

Pacuvius[1], en contiennent d'autres qu'on ne peut de même récuser.

Un des caractères principaux de la tragédie des Grecs est un développement calme, qui jamais ne vise à l'effet. On en peut juger par l'*Iphigénie en Tauride*, par une de ses scènes surtout, à laquelle l'art des modernes a donné beaucoup plus de vivacité et d'appareil théâtral, le combat d'amitié d'Oreste et de Pylade. Cette scène se rapprochait déjà de ce qu'elle est aujourd'hui, dans un passage de Pacuvius, dont Cicéron nous a consacré le souvenir. « Quelles acclamations, dit-il, quand le théâtre retentit de ces mots : « Je suis Oreste, » et que l'autre réplique : « Non, c'est moi qui suis Oreste[2]; » lorsque

1. Celui-ci, par exemple, qui rappelle l'interrogatoire d'Oreste par Iphigénie :

Quid? quondam et mihi piget paternum nomen, maternum pudet
Profari. . . . . .
(Non. vv. *Pudet* et *Piget*.)

2. Qui clamores... excitantur in theatris, quum illa dicuntur :

Ego sum Orestes ;

contraque ab altero :

Imo enimvero ego sum, inquam, Orestes.

Quum autem etiam exitus ab utroque datur turbato errantique regi

Ambo ergo una.... enicarier
. . . . . precamur,

Quoties hoc agitur, quandove, nisi admirationibus maximis?

(*de Fin.*, V, 22.)

On nous saura gré de rapporter ici les deux autres passages qui nous ont conservé également, avec l'idée, le dessin de la scène, le souvenir de l'effet qu'elle produisait.

Aut Pylades cum sis, dices te esse Orestem, ut moriare pro amico? aut si esses Orestes, Pyladem retelleres, te indicares? et si id non probares, quo minus ambo una necaremini, non precarere?

(*Ibid.*, II, 24.)

Qui clamores tota cavea nuper in hospitis et amici mei M. Pacuvii nova fabula, cum ignorante rege, uter esset Orestes, Pylades Orestem

ensuite ils font cesser les incertitudes du roi, qui, dans son trouble, ne sait lequel choisir, en demandant tous deux la mort. » On voit que la situation primitive s'est compliquée de l'inquiétude que donne à Thoas le nom d'Oreste, de ses efforts pour découvrir celui qui le porte, enfin de la ruse généreuse par laquelle les deux amis se le disputent en sa présence. Ces inventions appartenaient-elles à Pacuvius, plus libre dans ses imitations que son oncle Ennius et ses autres prédécesseurs, ou bien étaient-ce encore des réminiscences de quelque rival d'Euripide, de Polyidus, par exemple? On ne le voit pas bien clairement; mais ce qui est visible, c'est un progrès de mouvement et d'effet dramatiques. Cependant la situation

se esse diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem ita ut erat Orestem se esse perseveraret. Stantes plaudebant in re ficta.

(*De Amicit.*, VII.)

On a quelquefois conclu de ce *Stantes* qu'au temps où fut donné le *Dulorestes* de Pacuvius, il n'y avait point encore de siéges pour les spectateurs au théâtre de Rome, ce qui ne s'accorde guère avec ce qu'on voit de tout différent, par exemple, dans les prologues de Plaute. M. O. Ribbeck interprète *Stantes* d'une manière plus conforme aux faits et à la vraisemblance en l'entendant de l'émotion du public qui, transporté de cette scène, se levait pour applaudir. On peut voir dans son livre, p. 285, les exemples dont il appuie cette interprétation, deux autres passages de Cicéron, *Pro. Sext.*, LV; *Ad Attic.*, II, 19, enfin ce vers de Properce, *Eleg.* IV, XVIII, 19 :

Stantia que in plausu tota theatra juvent.

Deux citations, l'une de Nonius (v. *Occupatus*), l'autre de Cicéron (*de Nat. Deor.*, II, 36), semblent avoir fait partie du même dialogue :

« Celui-ci, quel est-il? — Un homme qui, si tu ne le préviens, te donnera la mort. »

« C'est un Grec. Son langage même le trahit. »

Is quis est? — Qui te, nisi illum tu occupas, leto dabit.

Crajugena. De isto aperit ipsa oratio.

On aimerait à savoir si Corneille avait souvenir de cette situation, quand il écrivit la belle contestation d'Héraclius et de Martian (*Heraclius*, acte IV, sc. 4). Il ne nous le dit pas, et Voltaire ne fait pas non plus ce rapprochement.

plus simple et plus paisible, imaginée par Euripide, n'avait pas laissé que de conserver des imitateurs et des partisans; car on ne peut appliquer à une autre les vers où Ovide a exprimé l'héroïque contestation des deux amis[1] :

Ire jubet Pylades carum periturus Oresten :
Hic negat : inque vicem pugnat uterque mori....

Un poëte distingué du commencement du seizième siècle, dont la Rosemonde a inauguré, assez glorieusement, avec la Sophonisbe du Trissin, la tragédie italienne, Ruccellai, ouvre la liste des nombreux imitateurs modernes de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide. Dans son Oreste la marche et l'intérêt de la pièce grecque ont été assez fidèlement reproduits, sauf quelques changements qui ne paraissent pas tous heureux. Les longues narrations d'Oreste à Pylade, au seuil redoutable du temple de Diane ; celles qu'un moment après, dans le même lieu, Iphigénie adresse à l'une de ses femmes, forment une exposition bien dépourvue d'art et qui fait regretter le sans-façon, au moins plus court, du prologue d'Euripide. Les questions d'Iphigénie à Oreste amènent, non pas comme chez le poëte grec, de courtes réponses accordées à regret, mais de complaisants récits qui ne sont pas eux-mêmes sans langueur. La lettre d'Iphigénie, si courte dans le modèle, s'est prodigieusement étendue dans la copie, et Pylade met à la lire dans son entier, sans aucune nécessité, une singulière obstination. On peut trouver aussi bien minutieux et bien froid l'interminable détail des signes de reconnaissance par lesquels l'Oreste italien convainc une Iphigénie plus difficile à persuader que la grecque, qu'il est son frère. D'autre part cet habit de

1. *Ex ponto*, III, II, 75 sqq. Voyez notre t. I, p. 145 sq. On peut rapprocher de ce morceau d'Ovide le dialogue (*Toxaris seu Amicitia*, 1 sqq) où Lucien fait dire à un Scythe que dans son pays le souvenir du dévouement mutuel d'Oreste et de Pylade est consacré par une inscription, et aussi par les peintures d'un temple élevé au fils d'Agamemnon ; où il s'amuse à reproduire sous cette forme, moins naturelle que celle dont Ovide avait fait usage, c'est-à-dire que le récit prêté par ce poëte à un vieil habitant de la Tauride, les principales situations de la tragédie d'Euripide.

victime envoyé par la prêtresse aux deux amis, et qu'ils se disputent, était un moyen dangereux d'amener une scène par elle-même assez vive, et il pouvait en résulter de certains effets voisins du ridicule. Enfin les excès de férocité sauvage auxquels s'emporte le nouveau Thoas ne rendent très-vraisemblables ni la facilité avec laquelle il accorde à Iphigénie la grâce d'un des deux étrangers, ni plus tard sa foi docile à tout ce qu'elle lui dit pour le tromper, bien longuement encore et avec des détails qui devraient éveiller ses soupçons. Pour le style, en s'éloignant de l'excessive familiarité reprochée à celui du Trissin, il ne s'arrête pas assez à l'élégante simplicité du grec, et pousse trop souvent jusqu'à la déclamation, à l'emphase, à la recherche. Cette copie, on le voit, était loin de reproduire toujours assez fidèlement l'allure rapide, la vivacité réglée, la simplicité expressive de l'original. Cependant, parmi les amplifications sans fin, narratives et descriptives, de cette tragédie, ses divagations morales, les lenteurs de son dialogue, le luxe de ses ornements épisodiques, apparaît toujours le dessin primitif de la pièce grecque ; dans certains passages le poëte n'a pas fait parler sans éloquence l'affection mutuelle du frère et de la sœur, celle des deux amis, inspiré, pour l'expression de ce dernier sentiment, non-seulement par les vers d'Euripide, mais par l'amitié très-tendre qui l'unissait à son émule en poésie, le Trissin. C'était à lui qu'il avait dédié son poëme des Abeilles ; c'est à lui aussi que, mourant, en 1526, il adressa son Oreste, à peine achevé. Mais le legs n'arriva pas jusqu'au légataire, mort lui-même peu de temps après. L'Oreste ne fut publié qu'environ deux siècles plus tard par les soins de l'auteur de la Mérope, de Maffei, dans le recueil où il rassembla, en 1723[1], les meilleures tragédies italiennes des premiers temps[2]. Dans

1. *Teatro italiano, o sia scelta di tragedie per uso della scena*, Verona, 1723; Venezia, 1746.
2. Voyez, sur Ruccellai et ses tragédies, Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, partie IIe, ch. XIX.

l'intervalle avait été représentée avec succès une Iphigénie en Tauride de P. J. Martello, poëte dramatique italien, mort en 1727.

La simplicité d'Euripide a été singulièrement altérée par nos auteurs, lorsque, passant de la traduction[1] à l'imitation, ils ont essayé de plier son œuvre aux habitudes de notre scène, de l'accommoder à nos mœurs. S'il est un sujet antique où se trouvent particulièrement déplacées les intrigues galantes dont on a fait longtemps comme un élément nécessaire de notre tragédie, c'est bien certainement celui qui nous transporte au sein d'une contrée barbare, parmi les apprêts d'un sacrifice humain, et doit surtout nous attacher par le spectacle touchant de deux amis qui se disputent à qui mourra, d'un frère qui reconnaît sa sœur dans la prêtresse prête à l'immoler. Mêler de telles mœurs, troubler de tels sentiments, des intérêts d'une passion amoureuse, c'est un défaut de goût qui nous choque aujourd'hui, mais dont la mode, l'habitude firent longtemps une règle si rigoureuse, que Racine lui-même, non moins que Le Clerc et Boyer[2], dut s'y soumettre.

Nous tenons d'un contemporain[3] que ce grand poëte avait été longtemps à se déterminer entre *Iphigénie sacrifiée* et *Iphigénie sacrifiante*, et qu'il ne s'était déclaré en faveur de la première, qu'après avoir connu que la seconde n'avait point de matière pour un cinquième acte. Nous avons de ce dessein un témoignage plus irrécusable

1. Je citerai ici, pour mémoire l'*Iphigénie d'Euripide, tournée de grec en françois* par Thomas Sibilet, Paris, 1549. Elle était *tournée* en vers de toutes mesures.

2. Ils donnèrent, en 1681, un *Oreste* qui eut peu de succès et ne fut point imprimé. On voit, par la liste des personnages, que les frères Parfait, *Histoire du Théâtre français*, t. XII, p. 278, ont extraite des registres de la Comédie française, que c'était, sous ce titre, une Iphigénie en Tauride. Les mêmes auteurs citent le jugement porté sur cet ouvrage par de Visé, dans son *Mercure galant*. Il se termine par ces mots qu'il est de notre sujet présent d'y recueillir : « On y a surtout admiré une grande quantité de beaux vers, la reconnaissance d'Oreste, et *une déclaration d'amour*. »

3. Lagrange-Chancel, préface d'*Oreste et Pylade*.

dans une ébauche de premier acte, trouvée parmi ses papiers et publiée par son fils[1]. Ce morceau, sans valeur par lui-même, est précieux cependant, d'abord parce qu'il montre comment Racine arrêtait d'avance ses idées, les fixait par une rédaction préparatoire, ne voulant se mettre à l'œuvre que lorsqu'il pourrait dire, comme un de ses héros :

Je sais tous les chemins par où je dois passer ;

ensuite parce qu'on y surprend le travail habile par lequel une tragédie grecque se transformait sous sa main en une tragédie française.

Ainsi, les modernes sont, sur certaines vraisemblances, de moins facile composition que ne l'étaient les anciens, plus portés à demander curieusement la raison de chaque chose. Racine voulant, comme Euripide, représenter Iphigénie particulièrement occupée, même dans ses songes, de la pensée d'Oreste, se proposait, ce qu'avait négligé le poëte grec, d'expliquer la secrète raison de cette préférence. Oreste, encore enfant lors du sacrifice d'Aulis, n'avait point eu de part à son malheur.

Notre théâtre, alors ennemi du familier, n'eût peut-être pas admis entièrement ce récit que j'ai cité[2], où un berger expose si naïvement comment on a trouvé deux étrangers sur le rivage, et avec quelle peine on s'en est emparé. Racine avait l'intention de lui donner plus de dignité en le plaçant dans la bouche d'un fils de Thoas, survenu au milieu du combat, et qui n'en raconterait que l'issue.

Mais pourquoi ce jeune Scythe devait-il s'accuser, auprès de la prêtresse de Diane, de l'avoir mise, sans le vouloir, dans la nécessité de remplir son odieux ministère, en sauvant de la fureur du peuple de Tauride ces étrangers bientôt reconnus comme Grecs? Parce que la jurisprudence amoureuse reçue en ce temps sur notre

1. En 1747.

2. Voyez plus haut, p. 95 sq.

scène l'obligeait d'y paraître en soupirant, et de remplir de sa passion les vides d'une intrigue trop pauvre et trop courte pour nos cinq actes. Je m'imagine d'ailleurs que l'amant d'Iphigénie aurait généreusement protégé son évasion, et que Racine, dans ce rôle, se ménageait pour le dénoûment un ressort plus conforme à nos idées que la machine mythologique d'Euripide. N'avait-il pas déjà trouvé le moyen d'effacer de son avant-scène la merveilleuse intervention des dieux, en supposant la princesse transportée en Tauride, non plus par Diane, mais simplement par des pirates?

Quoi qu'on pense de cette conjecture, de cette restitution où je hasarde d'achever le plan imparfait de Racine, on voit combien était légère et fausse l'assertion de Voltaire, *que la galanterie n'y entrait point*[1]. Elle devait au contraire y occuper absolument la même place que dans l'Iphigénie en Aulide, que dans l'Andromaque, que dans la Phèdre. Mais elle s'y fût montrée, comme dans ces chefs-d'œuvre, noble, délicate, intéressante ; et si, par le mélange de sentiments trop contemporains, elle eût quelquefois altéré la vérité des mœurs antiques, plus souvent encore les eût-elle laissés se produire avec ces grâces simples, qui, après tout, font de Racine le plus fidèle interprète des Grecs, aussi bien que le plus éloquent.

Rien de tout cela ne se trouve chez les faibles et froids successeurs auxquels il laissa la scène française, et qui l'occupèrent jusqu'à l'avénement de Crébillon et de Voltaire. Ce sont bien les mêmes défauts, mais sans ces heureux tempéraments qui les corrigeaient, mais rendus, en dépit de si beaux exemples, à leur intégrité primitive, rattachés soigneusement à la tradition un moment interrompue de Scudéri et de La Calprenède. Quant aux traits des modèles grecs et à ces images d'une ressemblance frappante, bien qu'imparfaite, qu'en avait exprimées l'art de Racine, il n'y en a pas trace dans ces romans,

1. *Épître à Mme la duchesse du Maine*, servant de préface à *Oreste*.

d'une fadeur et d'une extravagance également vulgaires.

On lit avec intérêt, dans les préfaces de Lagrange-Chancel, l'histoire de ses débuts poétiques, d'un éclat si précoce et si trompeur, qui dans l'âge le plus tendre lui valurent les bienveillants regards et les caresses du vieux Louis XIV, les bontés familières du grand Condé, la faveur de la jeune princesse de Conti, enfin les encouragements et les leçons de Racine[1]. Ce grand poëte le traitait presque en héritier présomptif de son génie et de sa gloire; il lui faisait confidence des choses qui dans sa carrière dramatique l'avaient attiré, comme s'il eût voulu les lui léguer. Mais c'était un héritage bien lourd pour la faiblesse de celui qui n'arriva, malgré de si brillants commencements et des augures si favorables, qu'à balancer Campistron. Nous l'avons vu lorsque nous nous sommes occupés de son Alceste[2]; nous l'allons voir de nouveau en nous arrêtant un moment à son Oreste et Pylade.

La liste seule des personnages donne la mesure de la fidélité de pinceau qu'on peut s'attendre à trouver dans cette imitation de l'antique. Thoas, *roi des Tauro-Scythes*, a un *capitaine des gardes*[3] et deux *ministres d'État*. Nous apprenons plus loin qu'un *ambassadeur sarmate* réside auprès de lui, et qu'une sorte d'agent diplomatique voyage par ses ordres dans la Grèce. Voilà, certes, pour un monarque barbare, une cour et un gouvernement bien régulièrement organisés. L'amour y jette beaucoup de trouble. Le tyran, tout tyran qu'il est, est aimé d'une certaine Thomyris, *princesse du sang royal des Scythes*, qui ne serait pas fâchée de remonter, en l'épousant, au trône dont il a dépouillé sa famille. Mais il aime ailleurs, comme on disait alors, et veut, lui, épouser la prêtresse de

1. Préfaces de *Jugurtha*, d'*Oreste et Pylade*, d'*Alceste*.
2. T. III, p. 226 sqq.
3. Dans l'*Oreste* de Le Clerc et Boyer, rappelé plus haut, p. 122, note 2, Thoas, *tyran de la Tauride*, avait aussi son *capitaine des gardes*.

Diane, laquelle ne s'en soucie guère, surtout lorsque le sort lui a montré Pylade, qui l'a intéressée à la première vue, et s'est, de son côté, tout d'abord épris d'amour pour elle. Vous êtes sans doute aussi peu curieux de connaître les vicissitudes diverses de ces quatre passions que je le suis peu de vous les raconter : il me suffira de dire que Thomyris, dont Thoas veut se débarrasser en la faisant embarquer avec l'ambassadeur sarmate, parvient à faire partir en sa place et Iphigénie et les deux Grecs, sans oublier la statue de Diane. L'auteur s'applaudit beaucoup d'avoir par cette substitution évité de mêler le merveilleux à son dénoûment ; il la compare à celle qui dénoue l'Iphigénie en Aulide, et assure même avoir obtenu pour elle l'approbation de Racine. J'en douterais fort, car ce n'est, comme l'a dit La Harpe, qu'un puéril et ridicule *escamotage*[1]. Il y en a un autre dans l'ouvrage, dont Lagrange-Chancel ne s'est point vanté. Au milieu de tout ce qu'il a ajouté au sujet, a presque disparu ce qui en est le véritable intérêt, l'expression de la tendresse fraternelle et de l'amitié ; il ne restait plus de place pour elles. Tout au plus rencontre-t-on çà et là quelques souvenirs d'Euripide et de Pacuvius, plus souvent de Corneille et de Racine, le tout dans un style lâche, faible, incorrect, et d'une lecture fort pénible, malgré les marques sensibles d'une excessive facilité. J'y ai cependant, comme Francaleu, remarqué tels vers que Voltaire a jugés de bonne prise, et qu'il a copiés en y retouchant un peu ; ceux-ci par exemple :

On a vu devant lui les fières Euménides
Promener leurs flambeaux, vengeurs des parricides ;

et cet autre, plus connu et plus digne de l'être :

Privé des feux divins et des eaux salutaires.

De cette Iphigénie à l'Iphigénie en Aulide, il y a, je ne dirai pas pour le génie, qui ne se transmet pas, mais pour l'art, pour le goût, dont il semble que la tradition devrait se

1. *Lycée.*

perpétuer, une énorme distance. Peu d'années cependant les séparaient : l'une avait été jouée en 1674, l'autre se jouait en 1697 ; la Champmeslé, qui avait presque commencé sa carrière théâtrale dans la première, l'achevait dans la seconde, et, s'il faut en croire le témoignage un peu suspect de Lagrange, n'y faisait pas verser, avec moins d'abondance, de ces larmes qu'avait célébrées Despréaux[1].

C'est que Racine, tout en charmant le public d'alors, n'avait pu le ramener à l'amour de la vérité, du naturel ; c'est que de si fausses, de si froides conceptions, trop conformes à de longues habitudes de mauvais goût, intéressaient par une disposition assez ingénieuse. Ce mérite dont Lagrange a donné des preuves plus heureuses dans Ino, dans Amasis, ne manque point tout à fait à sa tragédie d'Oreste et Pylade, et l'a maintenue au théâtre jusqu'à ce qu'elle ait, en 1757, cédé la place à l'Iphigénie en Tauride de Guimond de La Touche.

Un autre ouvrage[2] représenté en 1704 sur une autre scène, l'opéra de Duché et de des Marests, de Danchet et de Campra (les deux derniers achevèrent, après un intervalle de huit ans, ce qu'avaient commencé les deux premiers), encore plus riche que la tragédie de Lagrange en incidents romanesques et en fadeurs amoureuses, a eu, comme elle, le malheur bien mérité de disparaître devant l'œuvre célèbre[3] dans laquelle le goût judicieux de Guillard inspiré à la fois par le souvenir d'Euripide et par celui de Polyidus, dans laquelle le génie de Gluck ont restitué au sujet, en 1778, avec son antique gravité, sa terreur, son pathétique.

Cette réforme a été bien tardive, et encore, nous le voyons dans les mémoires du temps[4], Guimond de La Touche, qui en eut l'honneur, s'était-il lui-même d'abord conformé à l'usage en introduisant dans son action un

1. *Épître VII*, à Racine.
2. *Iphigénie en Tauride.*
3. *Iphigénie en Tauride.*
4. *Journal historique* de Collé.

épisode d'amour, que lui firent sagement retrancher les conseils de Collé. Cette suppression a été célébrée unanimement par les critiques, La Harpe en tête, comme un retour hardi à la simplicité des Grecs ; c'était réduire à peu de chose cette simplicité, car, du reste, le talent tragique de Guimond de La Touche ne s'est montré dans cette pièce rien moins que simple.

Il y a peu d'événements chez Euripide, mais ils se développent facilement, naturellement. Il y en a davantage chez notre poëte ; mais qu'ils paraissent souvent inexplicables, que d'explications forcées ils amènent à leur suite ! Comment Oreste et Pylade ont-ils été séparés par un naufrage [1] ? Quels sont ces amis, qu'on ne voit

1. La description obligée de ce naufrage égale en amphigouri celles qui se lisent dans l'*Idoménée* (acte I, sc. 2), dans l'*Électre* (acte II, sc. 1) de Crébillon. Toutes trois sont bien loin de la vérité pittoresque qui brille dans des vers où l'auteur de ce qu'on croit avoir été l'Iphigénie en Tauride latine, de l'un des deux *Dulorestes*, avait aussi fait sa tempête :

« .... Ils regardaient pleins de joie les jeux des poissons, et ne s'en pouvaient lasser. Cependant, vers le coucher du soleil, la mer semble se hérisser de toutes parts; de doubles ténèbres, celles de la nuit, celles des nuages, se répandent devant les yeux; l'éclair brille, la foudre gronde, le ciel est ébranlé; la grêle, mêlée aux torrents de la pluie, tombe tout à coup des airs; de partout s'échappent les vents et se forment des tourbillons; la mer se soulève et bouillonne,... »

Ut profectione læti piscium lasciviam
Intuerentur, nec tuendi satietas capere posset.
Intereà prope jam occidente sole inhorrescit mare;
Tenebræ conduplicantur, noctisque et nimbum occæcat nigror;
Flamma inter nubes coruscat, cælum tonitru contremit,
Grando mista imbri largifluo subita præcipitans cadit:
Undique omnes venti erumpunt; sævi existunt turbines;
Fervit æstu pelagus. . . . . .
(Cic., *de Divin.*, I, 14; *de Orat.*, III, 39.)

Le même Pacuvius avait orné son *Teucer* d'une autre tempête dont il reste quelques beaux traits. C'était un lieu commun alors, comme depuis, fort en faveur. Ces descriptions ne paraissent pas, dans leur vieux style, trop effacées par les admirables peintures de Virgile (*Georg.*, I, 322 sqq.; *Æn.*, I, 84, sqq.). Le petit détail des poissons qui se jouent autour des vaisseaux avant la tempête offre un souvenir de la poésie grecque. Dans l'*Électre* d'Euripide, le chœur s'écriait (v. 430 sqq.) :

« Illustres vaisseaux, qui jadis avez vogué vers Troie avec vos innombrables rames et mêlés aux chœurs des Néréides, autour de vos

pas, mais dont on parle sans cesse, et qui s'occupent avec tant de zèle de sauver un étranger ? D'où vient que leur humanité et leur dévouement ne vont pas jusqu'à vouloir en sauver deux ? Par quel accident étrange l'esclave chargé de favoriser l'évasion de Pylade le perd-il en chemin ? Par quelle heureuse fortune Pylade arrive-t-il à point nommé pour arrêter le bras de Thoas levé sur Oreste, et, avec sa petite troupe miraculeusement retrouvée, l'immole-t-il impunément au milieu de son peuple et de ses soldats ? Toutes ces questions, et bien d'autres encore qu'on pourrait faire, le poëte se les est faites ; il y a même répondu ; mais ses réponses n'ont servi qu'à faire ressortir des invraisemblances vivement relevées par la critique, et aux dépens desquelles s'est victorieusement égayée la parodie [1].

Même métamorphose pour les personnages que pour la fable elle-même. Ils sont tout aussi péniblement factices. Thoas disserte et menace au lieu d'agir ; Iphigénie déclame sur la religion naturelle, tout en mêlant à son incrédulité d'étranges retours de superstition ; elle parle fastueusement d'humanité, quoique depuis bien des années elle égorge de ses mains des victimes humaines ; Oreste est sans cesse dans la frénésie du désespoir, Pylade dans l'exaltation du dévouement. Peut-on reconnaître à cette exagération, à cette bouffissure tragique, les héros naïfs d'Euripide ? Ne semblent-ils pas, ainsi que l'a dit Geoffroy [2], avec une ingénieuse trivialité, avoir été comme *soufflés ?*

De cette laborieuse recherche de l'effet dans les situa-

proues azurées se jouait, bondissait le dauphin, ami de la flûte harmonieuse, guidant le fils de Thétis, le héros aux pieds légers, Achille, avec Agamemnon, vers les rivages de Troie, les bords du Simoïs. »

Ce détail, Virgile l'a reproduit, après Pacuvius, sur le bouclier d'Énée (*Æn.*, VIII, 671 sqq.), Il est arrivé par droit d'héritage jusqu'à Fénelon, qui en a embelli le tableau de la navigation de Télémaque (liv. VIII).

1. *Petite Iphigénie* de Favart, en 1757; *Année littéraire* de 1758, t. V.

2. Feuilleton du 17 brumaire an X; *Cours de littérature dramatique*, 2e édition, t. III, p. 243.

tions, dans les sentiments, est résulté un style dont les plus grands vices ne sont pas l'impropriété, l'incorrection, la dureté, mais une pompe vague, une fausse grandeur, une véhémence affectée, tout ce qu'il y a de plus contraire au génie de ces modèles qu'on a si gratuitement félicité Guimond de La Touche d'avoir suivis.

Non, sa pièce n'est pas une tragédie grecque. Elle est toute moderne, toute française, par ses défauts comme par ses beautés ; car je suis loin de l'en prétendre dépourvue : autrement eût-elle obtenu cet éclatant succès, qui, au rapport de ceux qui en furent les témoins, Collé, Grimm, La Harpe, égala, surpassa presque celui de Mérope? Fût-elle surtout restée jusqu'à nos jours en possession de la scène? Il est bien vrai que de temps en temps quelques voix protestèrent en secret contre l'enthousiasme du public. Voltaire, qui dans sa retraite en était à son ordinaire fort importuné, s'en plaignait par tous les courriers à ses amis. Il écrivait entre autres au comte de Tressan[1] : « Vous pensez comme il faut d'Iphigénie en Crimée ; mais ce n'est pas la première fois que les badauds de Paris se sont trompés, et ce ne sera pas la dernière. » Collé, ami et conseiller de l'auteur, après l'avoir loué sans mesure dans son journal, retranchait, quelques pages plus loin, quelque chose à ses éloges, éclairé, sur ce qu'ils avaient d'excessif, par la reprise, et surtout par l'impression de l'ouvrage. Enfin, Grimm et son collaborateur Diderot[2] étaient presque les seuls de leur temps à s'apercevoir que ce qui manquait le plus à cette tragédie, c'était la vérité, la simplicité grecques, et tandis que la masse des spectateurs y applaudissait à l'audace commune alors de certaines déclamations philosophiques, à la véhémence, à l'énergie, souvent factices, quelquefois vraies, de certaines tirades, de certaines scènes, ce qu'ils y approuvaient de préférence c'étaient

1. 13 février 1758. Il avait, le 9 du même mois, écrit la même chose, presque dans les mêmes termes, au comte d'Argental.
2. *Correspondance*, 2e édition, t. II, p. 154, 196 sqq.

des traits qui passaient inaperçus, et n'en étaient pas moins, par le naturel du sentiment, de l'expression, ce qu'elle renfermait de plus réellement beau et, par exception, de plus conforme au goût antique. Que mes lecteurs me permettent de leur en rappeler quelques-uns, sans doute moins présents à leur mémoire que la contestation si souvent citée d'Oreste et de Pylade.

Lorsque Iphigénie, obligée de choisir, entre les deux Grecs, le seul qu'elle puisse sauver, se décide, par un mouvement secret de préférence qu'elle ne s'explique point, en faveur d'Oreste, elle exprime une détermination, si pénible à prendre et à déclarer, par ce vers des plus simples, des plus touchants, qu'on croirait traduit du grec :

Mais puisqu'il faut choisir.... c'est vous qui partirez[1].

Lorsque Oreste, trompant l'attente d'Iphigénie, lui annonce que Pylade consent à prendre sa place, il prévient l'étonnement peu favorable à son ami qu'il surprend dans le regard, dans le geste de la prêtresse, par ce mouvement rapide comme la pensée et d'une éloquence de sentiment vraiment admirable :

.... Ah ! n'allez point d'une lâche faiblesse
Soupçonner de son cœur l'héroïque noblesse.
C'en est un digne effort s'il me laisse mourir[2]. ..

C'est encore quelque chose de bien éloquent que ce simple mot « mourez[3] » par lequel réplique Iphigénie ; que ce vers :

Embrassez votre ami que vous ne verrez plus[4] ;

et ceux-ci encore :

Adieu ! Retiens, ami, tes sanglots superflus.
Ne vois pas mon trépas, n'en vois que l'avantage.
L'opprobre et les malheurs étaient tout mon partage.

1. Acte III, sc. 4.
2. Acte III, sc. 6.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

Adieu! Conserve en toi, fidèle à l'amitié,
De ton ami mourant la plus digne moitié.
Prends soin à ton retour d'une sœur qui m'est chère.
Daigne essuyer ses pleurs et lui rendre son frère [1].

Tout en vantant, comme je le dois, ce beau passage, je ne puis me défendre de faire remarquer que la dignité solennelle de notre langage tragique y dénature encore un peu l'accent de la passion. *Prends soin* est bien vague, bien général: *daigne essuyer ses pleurs*, bien cérémonieux. L'Oreste grec, à coup sûr, se fût épanché dans ses derniers adieux, dans les dernières recommandations de sa tendresse, avec plus d'abandon, plus de désordre, une tendresse plus familière, plus vive; à travers sa résignation eût éclaté davantage le trouble d'une âme qui se sépare avec effort de tout ce qui lui est cher, le regret même de cette vie flétrie par la douleur et le remords. Ecoutez comme il s'exprime:

« Aux dieux ne plaise, Pylade! C'est à moi de souffrir ce qui ne regarde que moi. J'ai assez de mon malheur, je ne pourrais suffire à deux. N'allègue point la honte; elle serait pour ton ami, si, en récompense de tant de dévouement, il te laissait périr. Quant à ce qui me touche, tu peux me croire, traité par les dieux comme je le suis, je ne dois point regretter de mourir. C'est à toi de vivre, toi dont le sort est prospère, dont la maison est pure et fortunée, tandis que la mienne est coupable et malheureuse. Vis donc avec Électre ma sœur; tu l'as reçue de mes mains, elle sera ton épouse, la mère de tes enfants; par vous mon nom subsistera, ma race ne sera point entièrement éteinte. Va-t'en, Pylade [2], vis, habite la maison de mon père. Mais, quand tu seras de retour en Grèce, quand tu reverras Argos, je

1. Acte III, sc. 6.

2. Mais toi, par quelle erreur veux-tu toujours sur toi
Détourner un courroux qui ne cherche que moi?
Assez et trop longtemps mon amitié t'accable;
Évite un malheureux, abandonne un coupable.
Cher Pylade, crois-moi, *mon tourment me suffit*....
Va-t'en. . . . . . .
(Racine, *Andromaque*, acte III, sc. 1.)

Je rétablis dans cette citation, au lieu de *ta pitié te séduit* que porte maintenant le texte, la variante *mon tourment me suffit*, qui complète le rapprochement.

t'en conjure, par cette main que je presse, élève-moi un tombeau qui perpétue ma mémoire: que ma sœur y vienne porter pieusement l'offrande de ses pleurs et de ses cheveux; fais-lui connaître comment j'ai péri sur un autel, préparé pour le sacrifice par la main d'une Grecque. N'abandonne jamais ma sœur; reste fidèle à mon alliance, à ma maison, dont tu deviens le soutien. Adieu, le plus chéri, le plus constant des amis, mon compagnon d'enfance et de plaisirs, qui as si généreusement partagé le poids de mes peines. Apollon nous avait trompés; il ne voulait, ce prophète menteur, que nous écarter de la Grèce, où nous lui étions, à cause de ses anciens oracles, un objet de honte. Pour m'être livré à sa conduite, pour avoir cru ses conseils, j'ai tué ma mère, et, à mon tour, je meurs [1]. »

Je ne sais si je m'abuse, mais, auprès de paroles d'un mouvement si tumultueux et si confus, si pleines de ces redites qui conviennent au trouble et à la douleur d'un adieu, si mêlées de constance et de cette faiblesse involontaire dont l'approche de la mort amollit les plus fiers courages, les vers de Guimond de La Touche ne me paraissent plus qu'un élégant résumé.

Le poëte français a fait usage d'un sentiment qu'on ne rencontre point chez le poëte grec. C'est une sorte d'instinct de tendresse qui porte l'un vers l'autre, avant qu'ils se connaissent, le frère et la sœur. La Harpe l'en a loué comme d'une chose qui est *dans les convenances dramatiques*; j'aimerais mieux qu'il eût dit, ou pu dire, dans la nature. Mais je crains bien que ces pressentiments secrets, ces avertissements de la chair et du sang, d'un effet sûr au théâtre, et qui ont passé en usage, ne soient qu'une convention de l'art [2].

En général, c'est l'esprit de la critique de La Harpe de tout rapporter à certaines pratiques usitées, qu'il décore du nom de théorie, plutôt qu'à la règle suprême, la règle des règles, le vrai et le beau qui ne sont qu'un. Dans cette disposition, il lui arrive d'accorder à des finesses de métier une admiration qui n'est due qu'à des mérites plus

1. V. 672-700.
2. Voyez t. II, p. 176.

francs et plus réels. Par exemple, Guimond de La Touche veut que les discours d'Oreste puissent persuader à Iphigénie, sans que pourtant il cherche à la tromper, que son frère est mort. Comment résout-il ce problème dramatique? Par ce dialogue :

IPHIGÉNIE.

Qu'est devenu ce fils?

ORESTE.

L'horreur du monde.

IPHIGÉNIE.

Grands dieux !

ORESTE.

Las de traîner sa misère profonde,
Il a cherché la mort ..., qu'il a trouvée enfin [1].

Et La Harpe s'extasie sur l'habileté du poëte qui trompe Iphigénie, sans faire mentir Oreste. A quoi tient-elle cependant? A des réponses ou vagues ou équivoques, que le hasard seul de l'entretien a rendues telles, qu'il pouvait tout aussi bien rendre plus précises et plus claires, et dont assurément ne devrait pas se contenter si facilement celle à qui on les adresse. Quoi! elle demande ce qu'est devenu le *fils* de Clytemnestre, et, lorsqu'on lui répond : *L'horreur du monde*, elle se contente de s'écrier : *Grands dieux!* comme si elle avait appris quelque chose! Une expression obscure lui donne à entendre que son frère est mort, et elle s'en tient là, sans s'inquiéter de savoir en quel lieu et comment! C'est aussi trop peu de curiosité. Jamais vous ne trouverez chez les Grecs de ces dialogues où les interlocuteurs semblent se parler tout exprès pour ne point s'entendre, se chercher avec le dessein formel de ne se point rencontrer. Cet art, si c'en est un, leur manque entièrement, ils n'en ont point donné l'exemple aux modernes, et La Harpe a tout à

1. Acte II, sc. 4.

fait raison de l'appeler chez Guimond de La Touche *une découverte*.

Je ne puis non plus approuver qu'il attribue généreusement soit à ce poëte, soit à ses devanciers, Duché et Lagrange, des inventions qu'il serait juste de faire remonter jusqu'à Euripide, et auxquelles il est fort douteux que les imitateurs du tragique grec aient rien ajouté. La reconnaissance du frère et de la sœur, par exemple, telle qu'elle était chez lui et chez Polyidus, pouvait-elle être embellie en quelque chose et l'a-t-elle été? La Harpe paraît le croire, puisqu'il dit magistralement : « Nous voulons des reconnaissances graduées avec plus d'art. » Quant à moi, je le trouve tout à la fois et bien dédaigneux si de telles beautés ne peuvent le satisfaire, et bien indulgent s'il lui suffit de ce qu'on y a substitué.

Cette revue ne doit comprendre que les ouvrages restés au théâtre ou dans la mémoire. Je ne crois donc pas devoir l'interrompre en m'arrêtant à une Iphigénie en Tauride[1], imprimée en 1757, au fort du succès de Guimond de La Touche, et qui, malgré les éloges que lui donna Fréron[2] dans ses feuilles, ou plutôt d'après ces éloges mêmes, ne paraît pas avoir été très-propre à en troubler le cours. Je me hâte d'arriver à la composition la plus remarquable, sans aucune comparaison, où, depuis Euripide, ait été reproduit cet antique sujet, celle du célèbre Goethe.

Ce n'est pas qu'elle se rapproche davantage de l'esprit de la tragédie grecque. Elle manque, au contraire, presque entièrement de ce mérite que lui attribuent Mme de Staël[3] et, ce qui est plus étonnant de la part d'un juge si compétent en pareille matière, W. Schlegel. Nous pouvons, en toute justice, renvoyer à l'Allemagne ces accusations d'infidélité aux mœurs et au goût antiques qu'elle nous a prodiguées. Son Iphigénie en Tauride est assurément plus

1. Par M. de Vaubertrand, avocat au parlement.
2. *Année littéraire*, 1758. t. V, p. 278 sqq.
3. *De l'Allemagne*, IIe partie, chap. 22.

allemande que n'est française, par exemple, notre Iphigénie en Aulide

Goethe, fatigué de l'engouement de ses contemporains pour les pièces à événements et à spectacle, a tendu visiblement à la simplicité; mais a-t-il été simple à la manière des Grecs? Pas plus qu'Alfieri, si je ne me trompe. Celui-ci retranche de l'action tout personnage, toute scène, tout détail qui n'est point indispensable à sa marche; celui-là supprime presque l'action elle-même, en la retenant comme immobile. La simplicité grecque est tout autre: elle ne s'interdit ni le repos, ni le mouvement; elle s'arrête ou se précipite selon le besoin du sujet, et sa seule loi, son seul caractère, est de se renfermer dans les limites qu'il lui prescrit, sans les franchir, mais aussi sans les resserrer.

La carrière parcourue par Euripide nous semble bien courte, bien étroite; celle que s'est tracée Goethe l'est bien davantage. Voici à quoi elle se réduit. Iphigénie, aimée de Thoas, rejette les vœux de ce prince, qui, dans son dépit, rétablit l'usage des sacrifices humains, depuis longtemps abolis en Tauride par la bienfaisante influence de la prêtresse. Oreste surpris avec Pylade doit être la première victime qu'elle immolera; mais elle le reconnaît pour son frère et se dispose à le sauver, quand un scrupule l'arrête; elle se reproche de tromper Thoas, qui l'a toujours traitée généreusement, lui découvre tout et en obtient, par la persuasion, qu'il les laisse partir. Auprès d'une telle fable, celle d'Euripide est presque un imbroglio.

A cette nullité d'action, dont l'excès volontaire est une recherche certainement étrangère à l'art des Grecs, se joint un vague de formes qui l'est encore plus. Euripide explique tout, motive tout; chez Goethe tout est indéterminé, fortuit. La scène est placée dans le bois sacré qui entoure le temple de Diane, et son Iphigénie, son Oreste, son Pylade, s'y rencontrent de temps en temps par aventure, comme des promeneurs. Ce bois, en outre, communiquant à la mer, et l'approche en étant interdite

aux profanes, il résulte d'une disposition si commode, que le projet d'évasion peut se tramer et s'exécuter à loisir, en toute liberté, sans le moindre danger pour les fugitifs, mais aussi sans la moindre inquiétude de la part des spectateurs. Un événement déjà réduit à si peu de chose, et encore dépouillé de ces circonstances précises qui y ajouteraient de la vraisemblance, de la réalité, de ces vicissitudes d'espérance et de crainte qui lui donneraient de l'intérêt, ne peut constituer, je ne dis pas seulement une pièce grecque, mais une œuvre dramatique.

Aussi, à vrai dire, cet ouvrage est-il bien moins un drame qu'une sorte de dialogue philosophique. Les personnages s'y montrent bien moins occupés de leur situation que des réflexions qu'elle leur suggère sur les grandes questions qui intéressent l'humanité. Les incidents de l'action n'y semblent destinés qu'à fournir matière à leurs controverses. Il y a dans les tragédies grecques beaucoup, peut-être beaucoup trop de moralités; mais elles ont une sorte d'utilité pratique qui les rattache comme règles de conduite, comme motifs de consolation ou d'encouragement, à l'action. Celles qui se rencontrent dans les nôtres, quoique d'un tour plus ambitieux, plus oratoire, ne lui sont pas non plus, par la même raison, tout à fait étrangères. Ici, plus d'action, plus de passion, mais une sorte de rêverie contemplative sur la destinée de l'homme, la nature mystérieuse de son être; une analyse délicate et subtile des sentiments, faite par ceux mêmes qu'ils affectent et au plus fort de la crise.

Certes, la connaissance de l'homme n'a pas manqué aux Grecs : ils étaient fort habiles à démêler les secrets ressorts qui le font penser et agir; mais ils se gardaient d'en découvrir le jeu autrement que par le mouvement lui-même. Ils ne connaissaient pas cette expression critique qui s'est substituée chez nous au langage naïf de la nature.

Je dis chez nous, car cette manière n'appartient pas en propre à l'Iphigénie de Goethe, ni à Goethe lui-même, ni aux Allemands, mais en général à notre poésie contempo-

raine. C'est son esprit, je l'ai dit ailleurs[1], de transformer les personnages passionnés en rêveurs spéculatifs. Les héros de ses fictions s'observent sans cesse; il ne se perdent jamais de vue; leurs affections sont pour eux un perpétuel sujet de recherches morales, d'expériences psychologiques; on dirait que s'ils aiment, s'ils haïssent, s'ils craignent, s'ils désirent, s'ils ont heureux ou malheureux, c'est uniquement par curiosité scientifique. Je les comparerais volontiers à ce médecin courageux qui osa s'inoculer la peste, afin de la mieux étudier.

Ce n'est pas seulement cette vue intérieure, par laquelle on se regarde sentir et penser, que Goethe donne à ses personnages; il leur arrive de se voir et de se décrire même au physique :

« J'étais bien jeune, dit Iphigénie, quand je fus conduite sur le rivage de l'Aulide; je me souviens cependant du regard timide et inquiet que je jetais avec étonnement et admiration sur ces héros[2]. »

Il y a là un démenti formel à ce que dit quelque part Cicéron, « que l'œil qui voit tout ne se voit pas lui-même.» Même forme dans cet autre passage où le poëte parle, fort bien, il est vrai, à la place d'Oreste :

« Je grandissais, fidèle image de mon père, et monregard muet était pour elle et son amant un amer reproche. Combien de fois, quand ma sœur Électre était paisiblement assise près du foyer, dans le palais paternel, je me serrai contre son sein, l'âme oppressée! Elle fondait en larmes, et moi, je la regardais fixement d'un œil inquiet et avide[3]. »

Cette conscience de sa physionomie et de ses impressions, cette exacte connaissance de leur nature et de leurs causes, est tout ce qu'il y a de plus opposé à la naïveté grecque, qui s'ignore et se trahit à son insu. Je voudrais rendre cette différence sensible par un rapprochement.

1. *Mélanges de littérature ancienne et moderne*, p. 449.
2. Acte III, sc. 1.
3. Acte II, sc. 1.

Quand le Philoctète de Sophocle[1] rencontre un homme dans son désert, et que cet homme lui parle sa langue, il exprime sa joie par ces seuls mots, si éloquents: « O douce parole! » Voici le développement philosophique qu'y ajoute le Pylade de Goethe :

« Sons de la langue maternelle, mille fois agréables sur la terre étrangère! A ce bienveillant accueil, les côtes bleuâtres de mon pays se représentent à mes yeux, tout captif que je suis.... Mais j'oubliais un moment combien j'ai besoin de toi, et mon esprit était plein de cette délicieuse apparition[2]. »

Philoctète n'en savait pas tant, il n'était pas si habile à se rendre compte de ses secrets mouvements; tout ce qu'il pouvait était de s'écrier : « O douce parole[3]! »

Mme de Staël a dit d'Iphigénie, telle que l'a représentée Goethe, qu'elle a le calme d'un philosophe. On pourrait faire des autres personnages le même éloge ou plutôt la même critique. Oreste lui-même se possède assez, et dans ses fureurs, ou plutôt, comme l'a dit l'auteur d'une ingénieuse notice[4], dans ses *ravissements extatiques*, on le prendrait pour un poëte qui compose. Je vais transcrire ce morceau, dont le développement paisible, le ton mélancolique et rêveur, contrastent, on ne peut davantage, avec les emportements frénétiques que l'on s'attendrait à y trouver.

« Encore une, encore une dernière coupe d'eau du Léthé, fraîche source de soulagement! Bientôt la convulsion de la vie

1. V. 219 sqq. Voyez t. II, p. 104 sq.
2. Acte II, sc. 2.
3. Bien avant Goethe, Ruccellai avait lui-même dans sa tragédie, acte II, sc. 1, fait développer par son Iphigénie ces simples paroles de Sophocle, mais en des vers plus voisins de la naïveté grecque que ceux du poëte allemand :

Ah lassa me, che son di voce è quello,
Che mi ferisce per gli orecchi il core?
Oimè che sento io? quest'è favella
Della mia dolce patria, dove nacqui :
Io la conosco, io la conosco, io sento
La sua bella pronunzia, e i dolci accenti.
Quanti, e quant' anni ha già rivolti il cielo,
Ch' io non udi' già mai si bella voce.

4. M. L. de Guizard, *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*.

sera chassée de mon sein: bientôt mon âme, abandonnée au fleuve de l'oubli, coulera paisiblement vers vous, puissances des ombres, dans les éternelles ténèbres. Souffrez que le fils de la terre, qui la parcourt depuis si longtemps sans relâche, aille prendre part à votre doux repos! Mais quel murmure entends-je dans ces feuilles? quel bruit léger sort de ce crépuscule? Ils vienent déjà voir leur nouvel hôte! Quelle est cette troupe imposante comme une famille de princes rassemblés? elle se livre à une gaieté sans partage: ils marchent en paix, les vieillards et les jeunes gens, les hommes avec les femmes. Leurs nobles visages qui se ressemblent ont un air de divinités. Oui, ce sont les ancêtres de ma famille! Atrée marche avec Thyeste, et s'entretient familièrement avec lui; leurs enfants se jouent en riant autour d'eux. N'y a-t-il plus ici d'inimitié entre vous? La vengeance s'est-elle éteinte avec la lumière du soleil? S'il est ainsi, je suis aussi le bienvenu, et je ne crains pas de me mêler à votre cortége solennel. Salut, mes pères; je suis Oreste, le dernier homme de votre race. Ce que vous avez semé, il l'a recueilli; il est descendu au sombre bord chargé de malédiction. Tout fardeau cependant se supporte plus facilement ici: recevez-moi, oh! recevez-moi parmi vous. Je t'honore, Atrée, et toi aussi, Thyeste; nous sommes ici tous exempts de haine. Montrez-moi mon père que mes yeux ne virent qu'une fois dans la vie! Est-ce toi, mon père? Quoi! tu te promènes sans défiance avec ma mère! Clytemnestre ose te prendre la main. Eh bien! Oreste aussi osera s'avancer près d'elle et lui dire: « Regarde ton fils! » Oui, voyez votre fils, ô mes pères! nommez-le le bienvenu. Sur la terre, ce fut toujours le sort de notre famille, d'être accueillie par l'assassinat, et la race du vieux Tantale a ses joies au delà du tombeau. Vous vous écriez: « Sois le bienvenu! » et vous m'admettez dans votre sein. Oh! menez-moi vers mon aïeul, vers Tantale; où est-il ce vieillard? que je le voie, que je voie cette tête si précieuse et si vénérable qui fut admise au conseil des dieux. Vous semblez hésiter, vous détournez le visage. Qu'y a-t-il donc? L'égal des dieux subirait-il des tourments? Malheur à moi! malheur à moi! les dieux tout-puissants ont attaché avec des chaînes de fer de cruelles tortures à l'âme de ce héros[1].

Un des caractères principaux du génie de Goethe est, on le sait, l'aversion du lieu commun. Il a échappé à celui des fureurs d'Oreste, en supposant que son héros a commencé de retrouver la paix dans le bois sacré de la déesse où les Furies n'ont pu le suivre, dans les embras-

1. Acte III, sc. 2.

sements de sa sœur, qui, par une mystérieuse destinée, a été mise comme en réserve pour purifier un jour, par son innocente et sainte présence, la maison souillée des Atrides.

Dans tout le reste de l'ouvrage, Goethe ne paraît pas moins occupé d'éviter la trace de ses devanciers; et s'il ne peut fuir toujours la tradition mythologique qui leur est commune, du moins cherche-t-il, comme ici, à la renouveler par une explication ingénieuse. Ce n'est pas l'esprit, il s'en faut, qui manque à ses innovations, mais trop souvent l'intérêt, la vraisemblance, la couleur locale. Ainsi, il n'a pas voulu renouveler, après tant d'autres, le combat d'amitié d'Oreste et de Pylade; mais qu'a-t-il mis à la place? une lutte de procédés délicats entre Thoas et Iphigénie. Il a donné, avec raison, à Pylade un rôle plus actif qu'on n'avait encore fait; mais pouvait-il raisonnablement réduire Oreste à une continuelle inaction? Enfin, cette révolution qu'a opérée la présence d'Iphigénie dans les mœurs de la Tauride est par trop complète; Thoas, qui les représente, ne conserve plus rien d'un Scythe; c'est par une modestie de bon goût qu'il veut bien, avec tant de politesse, de raffinement, s'appeler encore un barbare, un sauvage; et quand il menace de rétablir la cruelle coutume des sacrifices humains, on ne peut croire à ses paroles ni en avoir peur; on dirait volontiers de lui ce qu'a dit Favart du Thoas de Guimond de La Touche:

Quand il fait le méchant, c'est un air qu'il se donne.

Il y a plus d'une voie pour arriver au faux. Le fracas, la galanterie convenus de nos vieux romans, de notre vieille tragédie, y ont conduit tout droit les auteurs de nos Iphigénies. L'auteur de l'Iphigénie allemande y est arrivé par plus de détours, à force d'esprit et de finesse. Les scrupules d'Iphigénie, la passion discrète et généreuse de Thoas, offrent une perfection chimérique, même ailleurs que dans l'antique Tauride, et qui n'est point du tout l'idéal des Grecs.

Pylade seul est représenté avec quelque vérité. Il a le génie vif, hardi, fécond en ressources, et quelquefois peu scrupuleux, que de tout temps on a attribué à ses compatriotes. Son seul défaut est de le trop savoir.

Mais ce qu'il y a de plus vrai dans cet ouvrage, ce qui, de l'aveu de Goethe[1], en a fait le succès, c'est la peinture de la fatalité, qui de génération en génération s'est appesantie sur la maison de Tantale. Elle forme comme le fond du tableau, et, par son caractère grand et terrible, elle rachète ce qui peut manquer aux premiers plans. Tantôt c'est la prêtresse de Diane qui, révélant à Thoas le secret de son nom et de sa naissance, lui fait des infortunes et des forfaits de sa race un récit qu'elle interrompt tout à coup au festin d'Atrée, par ce trait imprévu et énergique : « .... Tu détournes le visage, ô roi ; ainsi le soleil détourna le sien, et fit quitter à son char l'éternelle route[2]. » Tantôt Pylade et Oreste racontent à Iphigénie, qui leur est encore inconnue, le premier le crime de Clytemnestre, le second son châtiment[3] : distribution habile, qui coupe la suite uniforme de toutes ces catastrophes, et en varie l'effet. Enfin, dans un moment d'attente douloureuse et inquiète, Iphigénie se rappelle un chant qu'elle a appris dans sa jeunesse, et qui retrace en images sublimes la chute de Tantale et l'irrévocable malédiction attachée à sa postérité. Je suis heureux de pouvoir citer ce morceau, loué avec enthousiasme par Mme de Staël, dans l'élégante imitation qu'en a donnée depuis un des traducteurs français du théâtre de Goethe, auquel j'ai fait déjà plus d'un emprunt, M. Albert Stapfer :

Mortels, craignez les dieux !
Leur main est du pouvoir seule dépositaire;
Leur caprice est la loi qui gouverne la terre,
Qui gouverne les cieux !

1. *Sur ma vie*, liv. XV.
2. Acte I, sc. 3.
3. Acte II, sc. 1 ; III, sc. 1.

Tremblez surtout, vous qu'un choix redoutable
Fait monter au banquet des rois de l'univers !
Des nuages flottants soutiennent dans les airs
Leurs siéges d'or, et leur céleste table,
Et des gouffres sans fond à leurs pieds sont ouverts.

Qu'un moment la concorde cesse,
Les dieux, d'une main vengeresse,
De leur convive dans l'ivresse
Arrêtant les transports joyeux,
Le précipitent dans l'abîme,
Où la malheureuse victime
Au jour ferme à jamais les yeux:
Vainement des lieux du supplice
Sa voix demande encor justice;
Sa voix expire aux pieds des dieux.

Mais sur leurs trônes d'or, en d'éternelles fêtes,
Ces dieux, au-dessus de nos têtes,
Règnent dans une douce paix.
De montagne en montagne ils promènent leur gloire:
L'haleine des Titants défaits
Monte en vapeur vers leurs palais
Comme l'encens de la victoire.

Ils détournent leurs yeux puissants
De la race où jadis éclata leur vengeance,
Pour ne point retrouver dans les yeux des enfants
Une importune ressemblance.
Ces traits, qu'ils aimaient autrefois,
Leur cœur aujourd'hui les abhorre;
Ils évitent le fils; par ses yeux, par sa voix
L'aïeul leur parlerait encore.

Ainsi les filles des enfers
Chantaient sur la funeste rive.
Au fond du gouffre obscur Tantale dans les fers
Leur prête une oreille attentive:
Il a compris leurs sinistres accents,
Et, secouant la tête, il songe à ses enfants[1].

C'est dans cette élévation d'idées, dans cette richesse d'images, dans un style appelé divin par les Allemands,

1. Acte IV, sc. 5. Une élégante traduction en vers français de la pièce de Goethe a été publiée en 1855, à Stuttgard, par M. Eug. Borel.

que consiste surtout l'intérêt de l'Iphigénie de Goethe. Car, j'ai essayé de le montrer, une action nulle, une marche lente, des formes indécises, le caractère rêveur et abstrait des sentiments et du langage, l'altération des traditions et des mœurs, non-seulement ne permettent pas de la rapprocher de ces modèles grecs que peut-être elle prétendait reproduire, mais encore lui retirent cette vie dramatique dont l'auteur, avec tant de génie et de gloire, a su animer plus d'un sujet moderne.

Lorsque je juge si librement, dans ses rapports avec la tragédie grecque et les conditions ordinaires de la scène, un des chefs-d'œuvre de Goethe, j'ai besoin de me rassurer contre des doutes légitimes par quelques autorités.

Un critique savant et judicieux, très-compétent et très-favorable appréciateur du grand poëte, dans une intéressante revue de ses œuvres, a justifié l'Iphigénie allemande et du même coup quelques belles productions de la littérature française, en alléguant, pour la défense de Goethe, précisément ces infractions à l'exacte vérité des mœurs et des idées antiques, que l'on a quelquefois, et surtout en Allemagne, si sévèrement reprochées à nos écrivains. « Dans cet ouvrage, a dit M. Ampère[1], que les Allemands et l'auteur lui-même semblent regarder comme la plus achevée de ses compositions dramatiques..., des sentiments d'une délicatesse toute chrétienne, d'un raffinement tout moderne se cachent sous des formes empruntées à l'antiquité.... Ces conceptions sont les siennes et non celles d'Euripide..., et je ne lui en fais pas de bien sévères reproches; je ne puis le blâmer beaucoup d'être resté lui-même. Qu'ont fait d'ailleurs Fénelon et Racine? Est-ce dans l'antiquité, dont le caractère est peut-être assez empreint dans leurs ouvrages, qu'ils ont trouvé, l'un la jalousie de Phèdre, l'autre la morale évangélique répandue dans le Télémaque? Goethe a fait comme eux, et il était moins homme que personne à s'oublier complétement dans l'imitation d'un modèle;

1. Voyez le *Globe*, t. III, p. 342, n° 64, du 20 mai 1826.

il a bien pu emprunter à la muse antique de beaux accents, mais pour inspirer le motif de son chant, il lui fallait deux muses vivantes, son âme et son temps. »

Depuis, dans un chapitre rappelé plus haut[1], M. Saint-Marc Girardin a pu, sans manquer de respect à Goethe, faire ressortir finement le caractère moins grec que moderne, que germanique, plus méditatif, plus contemplatif que dramatique, d'un bon nombre de passages de son Iphigénie.

Les critiques allemands eux-mêmes n'ont pas toujours tenu un autre langage; témoin assez récemment l'auteur d'un bon livre sur Euripide, que j'ai souvent cité, M. J. A. Hartung[2]. W. Schlegel avait dit[3] : « Iphigénie en Tauride s'allie de plus près à l'esprit de la Grèce qu'aucun ouvrage des modernes, » ajoutant toutefois : « mais c'est le reflet et l'écho d'une tragédie grecque plutôt qu'une tragédie grecque véritable. » M. Hartung, rarement d'accord avec Schlegel, en sa qualité de champion d'Euripide, est loin de juger l'Iphigénie de Goethe aussi grecque qu'on l'a dit; il est vrai que, par compensation, elle ne lui paraît pas non plus aussi complétement moderne qu'à d'autres. « .... Qui vere antiquum esse ac penitus ad mentem Græcorum expressum Gœthii opus judicarunt et qui in recentium populorum sententiis idem totum habitare affirmaverunt perinde et errasse et verum vidisse videntur. » Un peu plus loin il s'est permis de trouver qu'à certains égards l'ouvrage de Goethe, avec tous ses mérites, auxquels il rend un juste hommage, n'est pas très-propre à la scène : « Minus aptum theatris propter mediocritatem affectuum, propter summam hominum, tanquam imaginum, tranquillitatem, propter sententiarem subtilitatem et propter opinionum inter se certantium absentiam[4]. »

Dès 1779, Goethe avait écrit en prose son Iphigénie.

1. Voyez p. 93.
2. *Ibid.*, p. 156, sqq.
3. *Cours de littérature dramatique*, leçon XVIIe.
4. M. Hartung rappelle, *ibid.*, d'autres parallèles de la pièce grec-

C'est dans l'année 1786, pendant son voyage d'Italie, qu'il la mit en vers, attiré déjà par un autre sujet, qui ne surprendra pas les lecteurs de ce chapitre : ils en ont vu [1] l'indication dans un de ces récits dont l'érudition d'Hygin empruntait la matière au théâtre tragique des Grecs.

« Je m'étais proposé, à mon départ de Cento, écrit Goethe, dans son voyage d'Italie, sous la date du 19 octobre 1786 [2], de me remettre au travail de l'Iphigénie. Mais voyez ce qui m'est advenu ! Il a plu à l'esprit de faire passer devant mon âme le sujet de l'Iphigénie à Delphes, et force m'a été de l'esquisser. J'en veux donner ici le trait aussi rapide que possible :

« Électre ayant quelque espérance qu'Oreste apportera la statue de la Diane taurique à Delphes, paraît dans le temple d'Apollon et consacre au dieu, comme expiation finale, la hache cruelle qui a consommé tant de forfaits dans la maison de Pélops. Elle se rencontre avec un jeune Grec qui lui raconte comment il a accompagné Oreste et Pylade en Tauride, comment il a vu mener à la mort les deux amis et s'est lui-même sauvé heureusement. La violente Électre ne se connaît plus et ne sait si elle doit tourner sa colère contre les dieux ou contre les hommes. Cependant Iphigénie, Oreste et Pylade viennent aussi d'arriver à Delphes. Le calme religieux d'Iphigénie contraste singulièrement avec l'emportement tout humain d'Électre, dans le rapprochement de ces deux femmes qui se rencontrent sans se reconnaître. Le Grec fugitif aperçoit Iphigénie ; il reconnaît en elle la prêtresse qui a sacrifié les deux amis, et la dénonce à Électre.

que et de la pièce allemande par G. Hermann, Grever, G. E. Weber. Nous y pouvons ajouter une thèse assez récemment soutenue, en 1864, par M. A. Lagrelle, devant la faculté des lettres de Paris : *De celeberrima apud Germanos fabula quæ inscribitur Iphigenia Taurica.*

1. Plus haut, p. 115, sq.

2. On lit dans une autre lettre écrite de Rome, le 26 février 1787, ce passage qui nous montre, à cette date, l'esprit de Goethe toujours obsédé du nouveau sujet qu'il avait conçu et qui disputait à ses plus célèbres œuvres son attention : « Ne ferais-je pas mieux d'écrire *Iphigénie à Delphes* que de m'escrimer avec les chimères du *Tasse ?* »

Celle-ci, armée de la hache fatale qu'elle enlève à l'autel, est sur le point de tuer Iphigénie, lorsqu'une péripétie heureuse préserve les deux sœurs et leur frère de cette dernière et terrible catastrophe.

« Si cette scène réussit, on n'aura pas souvent vu au théâtre quelque chose de plus grand et de plus touchant. »

On doit bien regretter que Goethe n'ait pas mis ce plan à exécution. Il a été tardivement repris, je ne sais avec quelle fidélité et quel succès, par un poëte viennois, M. Halms, dans une Iphigénie à Delphes représentée, je crois, en 1856.

Une publication de date plus récente nous ramène à l'œuvre capitale dont il est surtout traité dans ce chapitre et par laquelle il convient de le finir. En 1861 a été publiée à Berlin, par un maître habile autant que modeste et zélé, M. Th. Kock, une traduction grecque de l'Iphigénie allemande, dans des mètres et dans un style savamment empruntés aux grands modèles tragiques d'Athènes. L'hommage commun rendu par l'auteur à des génies de natures comme d'époques si diverses, est ingénieusement annoncé, au frontispice du volume, par un médaillon qui réunit les deux profils d'Euripide et de Goethe.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

Rhésus.

Aux tragédies de divers genres que je viens de passer en revue, à celles où une sorte d'unité collective rassemble dans une même composition plusieurs fables distinctes, à celles qui intéressent par la singularité romanesque des aventures, je crois devoir faire succéder, dans ces Études, le *Rhésus*, que caractérisent la variété des incidents, la multiplicité des personnages, l'appareil du spectacle, le mouvement plus extérieur qu'intime de la scène.

Horace conseillait aux poëtes dramatiques de ne pas produire au théâtre des sujets absolument nouveaux, de mettre plutôt en actes quelques récits de poëte épique, d'Homère par exemple[1]. Il était d'accord avec la pratique constante des tragiques grecs, à cela près que ceux-ci, c'est Aristote[2] qui le remarque, ont plus emprunté aux poëtes cycliques qu'à l'Odyssée, et surtout, en raison de sa sévère unité, qu'à l'Iliade. De l'Iliade, Eschyle ne paraît avoir tiré qu'une trilogie comprenant, sous ces titres, *les Myrmidons*, *les Néréides*, *les Phrygiens*, ainsi que la Briséis de notre théâtre, tout l'ensemble du poëme : dans la première des trois tragédies, le repos obstiné d'Achille avec la mort de Patrocle qui y met un terme ; dans la seconde, la vengeance qu'il tire d'Hector au moyen des nouvelles armes apportées par Thétis ;

1. *Epist. ad Pison.*, v. 129 sp.
2. *Poet.*, XXIII.

dans la troisième, le sacrifice qu'il fait de son ressentiment aux prières du roi des Troyens[1]. L'Iliade n'a fourni à Sophocle, autant qu'on peut le savoir du moins, que ses *Phrygiens*, que l'idée générale de son *Thamyris*[2], de son *Phénix*[3] ; à Euripide enfin, avec la matière d'un autre *Phénix*[4], que celle de son *Rhésus*, si toutefois (cette question a été fort controversée ; j'y reviendrai plus tard) il est l'auteur de cette pièce.

Ce qui se lit au dixième chant de l'Iliade et qu'ont souvent rappelé les poëtes latins, Virgile décrivant les bas-reliefs des temples de Carthage[5], ou expliquant la généalogie d'Eumède[6] ; Ovide, dans la lettre de Pénélope à Ulysse[7], dans les entretiens d'Ulysse avec Calypso[8], est assurément plein d'intérêt. Mais cet intérêt est-il bien celui du drame, de la tragédie ? On en peut douter. Les Grecs, resserrés dans leur camp par les Troyens vainqueurs, envoient, pendant une nuit d'alarmes, Diomède et Ulysse observer les dispositions de leurs ennemis. Les Troyens, de leur côté, confient une mission semblable à Dolon. Surpris en chemin par les deux héros grecs, le Troyen, avant qu'ils l'immolent, leur abandonne des secrets qui leur permettent de pénétrer impunément dans le quartier des Thraces arrivés de la veille, d'y massacrer, pendant son sommeil, leur roi Rhésus, et d'emmener ses fameux coursiers. Ce sont là des accidents de guerre

1. Voyez G. Hermann, *De Æschyli Myrmidonibus, Nereidibus, Phrygibus Dissert.*, 1833 ; *Opusc.* 1834, t V, p. 136 sqq. Cf. Welcker, *Tril.*; Ahrens, *Æschyl.*, éd. F. Didot, 1842, p. 181 sqq. Voyez aussi Hygin.; *Fab.* CV, *Hectoris lytra* ; Attius, fragments des tragédies suivantes : *Achilles* ou *Mirmidones*, ou *Hellenes*, *Briseis*, *Epinausimache*, *Nyctigresia*, et sur ces pièces, en dernier lieu, O. Ribbeck, *Tragic. latin. reliq.*, 1852, pr 303 sqq. Chez le mythologue et le tragique latins se retrouvent des traces de la trilogie d'Eschyle.
2. *Iliad.*, II, 594 sqq.
3. *Ibid.*, IX, 447 sqq.
4. Voyez t. I, p. 108 ; III, 95 sqq.
5. *Æn.*, I, 469 sqq.
6. *Ibid.* XII, 349 sqq.
7. *Heroid.*, epist. I, 39 sqq.
8 *Art. amat.*, II, 123 sqq.

auxquels s'applique parfaitement le principe d'Aristote[1], que l'action d'un ennemi qui tue son ennemi ne peut suffire à la pitié tragique : leur succession fortuite attache dans un récit, mais ils manquent peut-être de la liaison, de la connexion nécessaires à l'intérêt, à l'unité dramatiques. On le sent, en lisant la pièce, malgré l'art assez remarquable avec lequel l'auteur les y a groupés, les y a rassemblés, resserrés dans d'étroites limites de temps et de lieu, enfin rattachés au développement fatal de la destinée de Rhésus.

A cette espèce de concentration d'éléments un peu discordants préparait un prologue dont nous n'avons que le premier vers, conservé par le grammairien qui a rédigé l'argument grec du *Rhésus*. Selon ce grammairien, il existait de cette tragédie un second prologue, dont il fait honneur aux comédiens. Il en cite onze vers qu'il dit tout à fait prosaïques, jugement tantôt contredit[2], tantôt confirmé[3] par les critiques modernes; ce qui montre bien, pour le dire en passant, que, quand il s'agit des anciens, il est difficile de prononcer, avec une entière certitude, sur le mérite du style. Dans le premier des deux prologues, le véritable, Minerve parlait peut-être seule ; dans le second, elle dialoguait avec Junon : dans l'un et dans l'autre, ces déesses étaient représentées comme venant au secours des Grecs vaincus et menacés par les Troyens. Le *Rhésus* a peu perdu en perdant son prologue ; ainsi que l'*Iphigénie en Aulide*, qui a subi la même suppression[4], il s'explique très-bien sans cette préface.

1. *Poet.*, XIV. Voyez Hardion, *Sur la tragédie de Rhésus; Mém. de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, t. X, p. 323.
2. Valkenaer, *Diatrib. in Eurip. frag.*, IX, X.
3. God. Hermann, *De Rheso tragœdia Dissertatio; Opusc.* 1828, t. III, p. 262 sqq. L'existence de ces deux prologues est au nombre des arguments que fait valoir Hermann pour établir qu'il y a eu deux *Rhésus*, un écrit par Euripide, et un, celui que nous possédons, qui lui a été prêté. Plusieurs en ont tiré cette conséquence, que le *Rhésus* était primitivement sans prologue, et qu'on s'est avisé après coup, et par un double effort, de lui en doner un, pour le rendre conforme aux autres productions du poëte auquel il était attribué, d'Euripide. Voyez O. F Gruppe, *Ariadne*, etc. Berlin, 1834, ch. VII-X.
4. Voyez t. III, p. 8 sqq.

Un récent et ingénieux interprète d'Euripide[1] pense l'avoir retrouvé. Les fragments du théâtre tragique d'Attius offrent des traces d'une tragédie[2], dans les premières scènes de laquelle, à ce qu'il semble, on voyait Agamemnon, convoquant la nuit les généraux grecs et leur faisant part de ses inquiétudes sur le salut de l'armée, Diomède se proposant pour aller observer les Troyens, et s'adjoignant dans cette entreprise hasardeuse son compagnon ordinaire Ulysse, ce qui commence le dixième livre de l'Iliade, la Dolonie. Or, selon M. Hartung, le titre transcrit du grec de cette tragédie, Nyctegresia, ou Nyctegersia, l'Alerte nocturne, était le titre véritable, comme la pièce était l'imitation du *Rhésus*, et dans ce qui reste des premières scènes subsiste l'idée du prologue perdu[3]. Ainsi par une disposition dont même *les Euménides*[4] d'Eschyle ne présentent qu'imparfaitement l'analogue, et qui aurait devancé de bien loin les libertés du drame romantique, la pièce commencée dans le camp des Grecs se serait achevée dans le camp des Troyens. M. Hartung l'admet sans difficulté, et il lui paraît que de l'opposition de ses deux parties, grecque et troyenne, devaient résulter des effets capables d'ajouter aux mérites et d'atténuer, d'annuler même les défauts remarqués dans le *Rhésus*.

Quoi qu'il en soit de cette conjecture, c'est, pour nous, dans le camp des Troyens, devant la tente d'Hector, que commence l'action, et c'est, chose pour nous encore à peu près nouvelle (l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Électre* d'Euripide, peut-être les *Perses* d'Eschyle, offrent seuls, et à la pre-

1. J. A. Hartung, *Eurip. restitut.* 1843, t. I, p. 11 sqq.
2. Voyez sur cette tragédie, avec l'ouvrage précédemment cité, Bothe, *Poet. lat. scenic. fragm.* 1823, p. 224 sqq., O. Ribbeck, *ibid.*, p. 168, 306 sqq. et, en dernier lieu, G. Boissier, *le poëte Attius, étude sur la tragédie latine pendant la République*, 1857, p. 38.
3. Avant E. Hartung, Fr. Vater, *Rhesus cum schol. antiq.* 1837. avait pensé que la *Nyctegresia* était une imitation du *Rhésus ;* mais les premières scènes, dont il reste des fragments, lui semblaient une addition du poëte latin.
4. Voyez notre tome I, p. 372.

mière scène, quelque chose de semblable[1]), pendant la nuit[2]. Comment les anciens pouvaient-ils, dans leurs théâtres découverts, je ne dis pas représenter, mais indiquer la nuit? L'indiquaient-ils même, ou bien, je le croirais plus volontiers, s'en reposaient-ils, quant à cette partie de la mise en scène, sur l'imagination des spectateurs, avertis par les vers du poëte? On ne le sait. Quoi qu'il en soit, dans ce camp des Troyens, que nous nous figurons facilement, à la lecture, enveloppé de ténèbres, près de la tente d'Hector, encore fermée, arrive la troupe chargée de veiller aux portes pendant la quatrième part de la nuit[3], pour le reste de l'armée. Elle vient donner au général un avis important, et elle vient tout entière, quoiqu'elle eût agi plus régulièrement, plus sagement, en se contentant de charger du message un des siens. Elle ne commet pas cette imprudence[4], qui lui sera plus tard reprochée[5], et entraînera de fâcheuses conséquences, sans une raison qui, par malheur, est simplement

1. Voyez t. I p. 223; II, 341; III, 11 sqq. Dans le *Plutus* d'Aristophane, v. 627 sqq., dans l'*Heautontimorumenos*, imité de Ménandre par Térence, v. 410, il est question, comme dans nos pièces modernes, d'entr'actes nocturnes.

2. De cette circonstance, un critique qui retire, avec bien d'autres, le *Rhésus* à Euripide, mais pour l'attribuer, cela lui est particulier, on le verra plus loin, à quelque Alexandrin, God. Hermann (*ibid*) a conclu que la pièce, œuvre de cabinet, n'avait pas été faite pour être représentée.

3. V. 5. Cf. *Iliad.* X, 253. La nuit, divisée en quatre parts chez le poëte tragique, ne l'est qu'en trois chez Homère. Sénèque, on l'a remarqué, suivait, au sujet du jour, il est vrai, la plus ancienne division, lorsqu'il disait (*Thyest.*, 798) :

> Nondum in noctem vergente die,
> Tertia misit buccina signum.

Properce (*El.* IV, iv, 61) avait auparavant suivi la seconde, devenue celle des Romains, dans ce vers :

> Et jam quarta canit venturam buccina lucem.

4. L'imprudence ne serait pas beaucoup moindre, si, comme le suppose M. Hartung (*ibid.*, p. 20), ce n'étaient pas les soldats eux-mêmes, mais leurs chefs, qui fussent venus en si grand nombre trouver le général.

5. V. 818 sq.

littéraire, c'est qu'elle compose le chœur, et qu'à ce titre elle est obligée d'abandonner son poste militaire, pour venir prendre, entre l'orchestre et la scène, le poste dramatique que lui assigne l'ordonnance du théâtre.

Hector, informé que le camp des Grecs semble plus éclairé que de coutume, et qu'on y remarque un mouvement extraordinaire, en conclut que les ennemis repoussés la veille dans leurs retranchements, et sauvés d'une déroute entière seulement par la nuit, songent à se rembarquer avant le jour. Il gémit d'une fuite qui lui arrache des mains sa victoire inachevée; il ordonne qu'on s'éveille, qu'on s'arme au plus vite, pour aller du moins la troubler, l'ensanglanter. Dans cet élan guerrier paraît un grand amour de la gloire, une grande ardeur de courage, mais aussi une précipitation d'esprit plus convenable à un soldat qu'à un général. Le chœur le lui fait discrètement entendre, et bientôt Énée, qui accourt au bruit, le lui répète avec la rude franchise de ces anciens temps. « Plût aux dieux, lui dit-il, que tu susses penser aussi bien qu'agir. Mais nul mortel ne possède à la fois tous les dons : à chacun son partage, à toi le combat, à d'autres le conseil[1]. » C'est la différence que met précisément entre Hector et Énée, Philostrate, disant[2] que l'un était le bras, l'autre la pensée des Troyens; c'est celle qu'on trouve établie, dans l'Iliade[3], entre Hector et Polydamas, auteur, en plus d'un endroit de ce poëme, de prudents et francs avis, comme l'est ici Énée, mais pas toujours aussi docilement écouté. Il ne me paraît donc pas que l'écrivain, quel qu'il soit, à qui appartient le *Rhésus*, s'écarte autant qu'on l'a dit[4] de la tradition homérique dans ce contraste, peut-être cependant trop marqué, entre l'emportement irréfléchi d'Hector et la prudence d'Énée. Il

1. V. 105 sqq.

2. *Heroic.*, XIII.

3. *Iliad.*, XII, 218 sqq.; XIII, 726; XVIII, 252.

4. Valckenaer, *Diatrib. in Eurip. fragm.*, x. Hardion (*ibid.*) trouvait les caractères des principaux personnages de cette tragédie « tels précisément qu'Homère les avait donnés. »

ne s'écarte pas non plus de la tradition d'Euripide, et ici se retrouve l'opposition marquée dans *les Phéniciennes*[1] entre la fougue imprudente d'Étéocle et la sagesse plus calme de Créon[2]. Énée remontre au chef des Troyens que c'est trop se presser de croire, sur des indices trompeurs, à la retraite des Grecs, d'ordonner une attaque nocturne que la résistance imprévue de ceux qu'on imagine surprendre pourrait rendre bien dangereuse; qu'il est plus à propos de laisser l'armée se reposer par le sommeil des fatigues de la veille, et d'envoyer cependant vers l'ennemi quelque adroit éclaireur, qui s'assure de ses véritables intentions. Hector doit se rendre à un avis si raisonnable, et il ne perd pas de temps pour demander quel est, parmi les Troyens qui l'entourent, le bon citoyen disposé à se charger de cette entreprise délicate et hasardeuse. Dolon se présente, Dolon que son nom seul (ce nom, on le sait, veut dire ruse) semblait y prédestiner. Hector ne manque pas de le lui dire[3], le louant de son amour pour sa patrie, le félicitant de la gloire dont il va se couvrir. Mais il faut à Dolon, qui ne s'en cache pas, ce n'est pas un héros[4], quelque chose de plus, une grande récompense. Hector cherche quelque temps, jeu de scène qui ne manque pas d'agrément, ce que ce peut être. Veut-il devenir le gendre de Priam ? non : il n'a pas l'ambition de s'allier à d'autres qu'à ses égaux. Veut-il de l'or, des captifs dont il puisse obtenir de grosses rançons? non : il est assez riche. Veut-il avoir pour esclave quelque illustre chef? non encore, il en tirerait pour cultiver ses champs peu de services? Que veut-il donc? Il hésite longtemps à le dire, et déclare enfin que ce sont les chevaux d'Achille. Ces chevaux d'une race immor-

1. V. 690 sqq.
2. Voyez notre tome III, p. 303.
3. V. 158. Sur ces allusions, fréquentes dans les tragédies grecques, au sens fatal des noms propres, voyez t. I, p. 320; II, 17 sq.; III, 320.
4. Beck, *Diatribe critica de Rheso, supposititio Euripidis dramate*, blâme donc à tort la maxime exprimée au vers 162 sq. Elle n'est pas très-relevée, mais elle convient au personnage.

telle[1], donnés par Neptune à Pélée, de qui les tient Achille, Dolon veut les avoir, et Hector, que flattait l'espoir d'une telle conquête, consent à les lui céder. Il y a dans cette confiance avec laquelle non-seulement le présomptueux Dolon, mais le noble Hector disposent d'avance du bien d'Achille, quelque chose de comique, qui fait penser à une fable de notre La Fontaine, et qui pourtant se trouvait déjà, quoique plus légèrement indiqué, dans le dixième livre de l'Iliade[2].

Ce qui ne s'y trouvait pas[3], et qui s'approche trop aussi de la comédie, c'est le stratagème prêté depuis, plus convenablement, par Longus[4], par Apulée[5], à des personnages de roman[6], au bouvier Dorcon, au brigand Thrasiléon, le stratagème duquel Dolon annonce, non pas devant Hector, rentré dans sa tente, je veux le croire, mais devant le chœur, qu'il se servira pour tromper la surveillance des sentinelles grecques. Il se couvrira la tête, le corps entier d'une peau de loup, et, marchant à la manière des bêtes, pénétrera dans le camp ennemi; puis se redressant sur ses pieds, ira brusquement couper la tête soit d'Ulysse, soit de Diomède, afin de rapporter aux siens un témoignage irrécusable de la manière dont il aura accompli sa mission. Le chœur vante complaisamment son esprit inventif, son audace, et, quand il est parti, exprime dans quelques strophes adressées à Apollon des espérances que ne peut, en conscience, partager le spectateur, tant elles sont chimériques. Les Troyens pa-

1. V. 185. Cf. *Iliad.* XVI, 143 sqq.
2. V. 319 sqq. Cf. 390 sqq. L'auteur d'un *Examen critique de la tragédie de Rhésus*, publié à Genève en 1843, M. Th. Borel, trouve, p. 59, qu'il y a entre la mention des chevaux d'Achille au commencement de cette tragédie et celle des chevaux de Rhésus à la fin, une sorte de correspondance ingénieuse.
3. Cf. *Iliad.*, X, 334.
4. *Pastoral.*, I.
5. *Metam.* IV.
6. Musgrave, cependant, renvoie à un passage de Josèphe, *De Bello Jud.*, III, VII, 14, où l'historien raconte avoir recommandé à des émissaires chargés par lui d'un message important un moyen d'échapper aux sentinelles ennemies à peu près semblable.

raissent, dans cette pièce, depuis le général jusqu'aux soldats, un peu sacrifiés par le poëte grec[1].

Survient un pâtre du mont Ida, qui demande Hector et en est d'abord assez mal reçu. Le héros suppose, toujours très-prompt dans ses suppositions, que le rustre vient dans un camp, à la vue de l'ennemi, la veille d'une bataille, l'entretenir mal à propos de l'état du troupeau royal. Il n'en est rien cependant : il s'agit d'une bien importante nouvelle, que fait connaître un récit du pâtre, fort naïf à l'ordinaire, et quelquefois d'une expression très-vive. Une armée a pénétré la nuit dans les forêts de l'Ida, s'y précipitant à grand bruit, comme un torrent. Ils l'ont prise d'abord pour un corps de Grecs, et se sont hâtés de chasser leurs troupeaux vers le sommet de la montagne. Puis, comme aucune parole grecque ne parvenait à leur oreille, ils se sont rapprochés, et ont appris que ces arrivants étaient des Thraces, amenés au secours de Troie par leur roi Rhésus. Ils ont vu, avec admiration, défiler des troupes de tout genre, cavaliers, fantassins, hommes de trait, soldats portant la lance et le bouclier, le tout en nombre innombrable. Ils ont surtout admiré le chef de ces troupes, revêtu d'armes où l'or étincelait, traîné sur un char magnifique par des coursiers plus blancs que la neige[2], guerrier redoutable, contre lequel ne pourra tenir Achille. Ainsi finit le pâtre, cette fois bien mal appris : par ses indiscrètes louanges, il blesse, sans le savoir, le légitime orgueil d'Hector.

Hector a vaincu la veille les Grecs et pense achever le lendemain leur défaite; il ne voit pas sans peine survenir un allié, qui, après s'être fait longtemps attendre, partagera, à la dernière heure, l'honneur de la victoire; un chasseur, c'est son énergique expression[3], qui, sans fatigue, prendra part à la proie. Il se fait prier quelque temps avant de consentir à accepter ses services tardifs et superflus.

1. Cf. schol. vatic. ad. v. 247, Euripid. Glasg., 1821, t. V, p. 587.
2. V. 300. Cf. *Iliad.*, X, 437.
3. V. 321 sq. Elle a été, je crois, mal à propos blâmée par Beck, *ibid.*

Je pense que, de nouveau rentré dans sa tente, il n'entend pas les chants où le chœur célèbre, avec quelque grâce, quelque éclat poétique, dans Rhésus, dans ce jeune prince de Thrace qu'a engendré, non pas comme le dit Homère[1], Eionée, mais, selon une tradition plus récente, le Strymon, roulant ses eaux autour du chaste corps d'une Muse[2], le futur libérateur de Troie, celui qui la rendra à la joie des festins; où il peint, sans doute pendant qu'il s'avance vers la tente d'Hector, son air royal et belliqueux, l'éclat de ses armes d'or, le reflet redoutable de son bouclier, dont le fils de Pélée sera lui-même ébloui, le son menaçant des clochettes d'airain qui retentissent alentour. Ce dernier détail[3] n'est pas aussi propre aux mœurs des barbares qu'on pourrait le croire; car c'est précisément ainsi, on peut s'en souvenir, qu'Eschyle a décrit le bouclier de Tydée[4]. Un critique y a vu[5], ingénieusement, une expression symbolique de la jactance.

Rhésus paraît enfin, et Hector, qui est venu à sa rencontre lui adresse, nous pouvions nous y attendre, sur sa longue indifférence pour les dangers de Troie, des reproches assez vifs et d'un tour éloquent.

« Fils d'une mère aux chants harmonieux, d'une des Muses[6] et du grand fleuve de la Thrace, du Strymon, toujours j'ai dit la vérité ; je n'ai pas deux langages. Il y a longtemps, oui longtemps, que tu eusses dû venir partager nos travaux, au lieu de nous laisser, autant que cela dépendait de toi, succomber sous la lance des Argiens. Si tu n'as eu nul souci du salut de tes amis, tu ne diras pas que c'est parce qu'ils ne t'ont point appelé. Par combien de hérauts, d'ambassades, les Phrygiens

1. *Iliad.*, X, 435.
2. V. 347 sqq.
3. V. 379 sq. Cf. 304. Sophocle, dans un fragment (*Fragm. incert.* LXXVI), conservé par Plutarque (*Sympos. Probl.*, II. 5), a peint de même les boucliers des Troyens.
4. *Sept. adv. Theb.*, v. 371. Voyez t. I, p. 192.
5. Gruppe, *ibid.*
6. Le poëte ne dit pas laquelle. On variait à ce sujet. Quelques-uns, disaient Clio, d'autres Euterpe, Calliope, Terpsichore. Voyez les scolies du Vatican, ad v. 342, Eurip., Glasg., t. V, p. 589 ; Apollod., *Bibl.* I, III, 4.

n'ont-ils pas réclamé ton secours ! Que de présents ne t'avons-nous pas envoyés ! Et toi, homme de notre race, barbare comme nous, tu eusses laissé, s'il n'eût tenu qu'à toi, les barbares [1] à la merci des Grecs ! Et pourtant, souviens-t'en, tu étais peu de chose, quand cette main fit de toi le roi de la Thrace; quand, près du mont Pangée, dans la Pæonie, affrontant ses plus braves guerriers, rompant contre eux ma lance, je mis sous ton joug cette contrée. Mais tu as foulé aux pieds toute reconnaissance; tu as vu tes amis dans la peine, et n'es venu à leur aide que le dernier. D'autres qui par leur origine ne nous tenaient en rien, étaient ici dès le commencement: les uns, tombés dans les combats, sont ensevelis dans des tombeaux, monuments de leur foi; les autres, encore sous les armes, montant le char guerrier, supportent avec nous le froid des hivers, la soif brûlante des étés, sans s'égayer, comme toi, à faire courir autour de la table du festin la large coupe. Voilà ce que je te reproche, et en face, afin que tu saches qu'Hector dit librement sa pensée [2]. »

Rhésus, protestant lui-même de sa franchise, répond que le désir d'être utile aux Troyens ne lui a pas manqué, mais qu'une longue guerre contre les Scythes l'a, bien malgré lui, retenu. Libre enfin de cet obstacle, il a aussitôt traversé la mer avec son armée; il a franchi, sans s'arrêter, sans s'épargner, avec plus de fatigues et de privations qu'Hector ne paraît se l'imaginer, l'intervalle qui le séparait de ses alliés. Il arrive tard, mais à temps encore; la guerre, vainement soutenue depuis dix ans, n'est pas finie: il la finira, et seul, dès le lendemain; puis, le jour suivant, il se remettra en route pour la Thrace, ou plutôt, car il se reprend, encouragé par les applaudissements que donne le chœur à sa jactance, il s'en ira con-

1. Cf. v. 830; *Iphig. Taur.*, 1142, 1392; *Troad.*, 772, 974, 991, 1021, 1276; Eschyl, *Pers.*, 191, 259, 341, 427, 438; Virg., *Æn.*, II, 504. A tous ces exemples, que rassemble dans une note intéressante (*Eurip.*, t. IV, p. 290) Boissonade, de barbares se désignant eux-mêmes par ce nom, il faut ajouter ceux de Plaute disant (*Asin.*, prol. II; *Trinum.*, prol. 19), de ses traductions latines d'originaux grecs: *Marcus vortit barbare*; faisant allusion (*Mil. glor.*, I, II, 57) à Névius par ces mots : *poetæ barbaro;* appelant (*Pœnul.*, III, II, 21) l'Italie *Barbaria*, etc. C'est bien à tort, Boissonade le remarque, que Beck (*ibid.*) a tiré de cet emploi du mot *barbare* dans la tragédie de *Rhésus* un argument contre l'opinion qui l'attribue à Euripide.
2. V. 390-418.

quérir la Grèce avec Hector, que, par politesse, il veut bien mettre de la partie. Ce plan de campagne à la Pyrrhus, ou selon un savant et spirituel critique [1] qui trouve dans cette pièce trois *Miles gloriosus*, à la Pyrgopolinices, nous ramène de nouveau assez près de la comédie, et nous n'entendons pas sans sourire Hector répliquer à ce conquérant que soumettre la Grèce n'est pas chose si facile, et que, pour lui, il s'estimerait heureux s'il arrivait seulement à sauver d'elle sa patrie. Cette leçon de modestie ne profite pas à Rhésus. Interrogé sur la place qu'il lui convient d'occuper dans la bataille, il demande qu'on l'oppose à Achille, ou bien, car il apprend qu'Achille, irrité contre les siens, s'est retiré des combats, au plus brave des Grecs après ce héros. On lui nomme Ajax, Diomède, Ulysse surtout, ce guerrier hardi et rusé, dont les perpétuelles entreprises ont tenu jusqu'ici les Troyens en échec. Ce n'est pas sans raison qu'on le rappelle, qu'on y insiste, au moment où une entreprise nouvelle va faire apparaître au milieu du camp troyen cet ennemi redoutable. Mais pour Rhésus, qu'est-ce qu'Ulysse? un fourbe sans courage, agissant dans l'ombre. Qu'il le rencontre, il lui infligera un ignominieux supplice, et fera de son corps le repas des vautours. Ces bravades sont dramatiques, car elles contrastent étrangement avec le dénoûment qui s'approche et que prévoit le spectateur.

Pendant qu'Hector conduit Rhésus au poste que ce superbe allié a enfin accepté, les sentinelles, dont se compose le chœur, on ne l'a pas oublié, s'occupent de se faire relever par celles que le sort appelle à la cinquième garde, la garde du matin probablement [2]. D'abord ont veillé les Pæoniens, sous la conduite de ce Corèbe à la mort duquel nous a si fort intéressés Virgile [3]; puis les Ciliciens, les Mysiens, les Troyens; c'est maintenant le

1. Valckenaer, *ibid.*
2. V. 558. Cf. 5.
3. *Æn.* II, 341 sqq., 424 sqq.

tour des Lyciens, qu'il faut se hâter d'éveiller, car la venue de l'aurore est proche. Les signes qui l'annoncent se trouvent complaisamment décrits dans d'agréables strophes. On y voit [1] les astres qui s'effacent à l'horizon, les Pléiades qui commencent à paraître, la constellation de l'Aigle planant au milieu du ciel [2], la lune illuminant tout de sa lumière [3] : on y entend les plaintes du rossignol [4] aux bords du Simoïs, la flûte des pasteurs qui déjà mènent leurs troupeaux dans les pâturages de l'Ida. Ces souvenirs de la nature et de la vie champêtre, ainsi jetés, à la façon d'Homère, parmi des scènes de guerre, ont beaucoup de charme. Le chœur, tout pressé qu'il est d'aller goûter le sommeil du matin, qui, dit-il [5], ferme si doucement les paupières, ne se retire pas sans avoir exprimé quelques craintes au sujet de l'éclaireur envoyé vers le camp des Grecs par Hector, et dont le retour se fait bien attendre. Remarquons cette préparation habile à une scène qui va nous donner de tristes nouvelles de Dolon. Remarquons aussi que, par une disposition fort rare dans la tragédie grecque [6], la retraite du chœur laisse pour quelque temps le théâtre vide, et qu'ainsi cette scène se passera, comme le veut la vraisemblance, sans témoins [7].

1. V. 523 sqq. Cf. *Iliad.*, X, 251 sqq.
2. Cf. Manil. *Astron.*, X, 481 sqq.
3. L'auteur de l'argument grec du *Rhésus* reconnait dans cette curieuse description de l'état du ciel semblable à celle qui se trouve au début de l'*Iphigénie en Aulide*, 6 sqq., la manière d'Euripide. C'est pour lui une preuve que la pièce appartient à ce poëte. J. Scaliger, *De astrologia veterum*, tire de la faute astronomique qu'il impute à l'*Iphigénie* et dont on l'a depuis déchargée (voyez notre t. III, p. 14 sq.), une conséquence toute différente. Il s'en autorise pour contester à Euripide le *Rhésus*, qu'il croit d'ailleurs, comme d'autres critiques, de Sophocle.
4. Sur ce détail perpétuel dans la tragédie grecque, voyez t. I, p. 331 ; II, 301 : IV, 84. Cf. Aristoph. *Av.* 209 sqq.
5. V. 550 sqq.
6. Il n'y en a guère d'exemples que dans *les Euménides*, l'*Ajax*, l'*Alceste*. Voyez notre t. I. p. 372 ; II, 21, III. 217.
7. On a quelquefois supposé, pour rapprocher ce qui a lieu ici des usages de la tragédie grecque, que le chœur est resté endormi sur le devant du théâtre; mais cette supposition ne s'accorde pas avec les vers 558 sqq., où il est dit qu'il va éveiller les Lyciens désignés pour la cinquième garde.

Diomède et Ulysse ont, à la faveur des ténèbres, et grâce à la négligence des sentinelles, pénétré dans le camp troyen ; ils s'avancent, avec précaution, prêtant l'oreille au moindre bruit. On comprend, par les rares paroles qu'ils échangent entre eux, qu'ils ont rencontré et tué Dolon, et que le lâche, avant de mourir, leur a livré le mot d'ordre donné par Hector, leur a fait connaître où était la tente d'Hector. Ils la cherchent dans l'ombre, espérant surprendre et massacrer le général ennemi, qu'ils trouvent parti. Comme ils s'apprêtent à se retirer, avec le regret de n'avoir pu frapper quelque grand coup, ils sont arrêtés par Minerve, qu'Ulysse reconnaît à sa voix, soit que l'obscurité l'empêche de la voir, soit que, on peut encore le croire, je l'ai dit ailleurs au sujet d'une scène à peu près semblable [1], visible pour les spectateurs seulement, elle ne le soit pas pour les acteurs. La déesse apprend aux deux guerriers l'arrivée de Rhésus, le poste qu'il occupe, comment ils pourront l'immoler et enlever ses coursiers ; et tandis qu'ils se hâtent de mettre à profit ses officieuses révélations, après s'être distribué les rôles et s'être chargés, Ulysse d'enlever les coursiers, Diomède d'immoler leur maître, elle-même, sous le personnage de Vénus, rassure artificieusement Pâris, qui, instruit par une vague rumeur de l'entrée furtive d'espions grecs dans le camp, accourait prévenir son frère.

Ici, on me permettra de revenir un peu sur le caractère général que j'ai, en commençant, attribué à cette pièce. Certainement elle pouvait se passer et d'Énée et de Pâris, qui y paraissent uniquement, le premier pour donner un conseil, le second pour porter une nouvelle. Elle n'avait pas davantage besoin de Minerve ; car ce que la déesse révèle à Diomède et à Ulysse, ils l'apprennent, dans l'Iliade [2], de Dolon, et pouvaient fort bien l'apprendre de lui encore dans la tragédie, pour peu qu'il eût convenu à

1. Voyez t. II, p. 10 sq.
2. X, 412 sqq.

l'auteur de ne le faire partir, comme chez Homère, qu'après l'arrivée de Rhésus. Mais la multiplicité des personnages et le mouvement de scène qui en résulte, suppléent en quelque chose au vide réel de l'action. En outre, ce que cette action a de fortuit et de décousu, prend un air d'enchaînement fatal par l'intervention, préparée et annoncée dans le prologue, de cette divinité qui console les deux héros grecs d'avoir manqué Hector, en leur apprenant que, d'après l'arrêt de la destinée, il doit tomber sous une autre main; qui les dissuade, par une raison semblable, d'attenter à la vie de Pâris; qui enfin les pousse au meurtre de Rhésus, dont l'heure est arrivée [1]. Si cette intervention n'était point aussi nécessaire que le dit quelque part le poëte [2], par forme d'apologie, au moins, d'après les données mythologiques, les habitudes de l'Iliade, était-elle naturelle et vraisemblable [3]. Enfin il se trouvait quelque chose d'analogue dans le récit même d'Homère, où le cri d'un héron, envoyé par la déesse sur le chemin des vainqueurs de Dolon et de Rhésus, quand ils partent pour leur expédition, leur fait connaître que sa puissance protectrice les accompagne [4]; où, plus tard, quand leur œuvre est accomplie, et qu'ils songent imprudemment à frapper de nouveaux coups, sa voix, reconnue de Diomède, comme dans la tragédie elle l'est d'Ulysse [5], les avertit de se retirer au plus vite [6].

Une alerte nocturne ramène sur la scène le chœur [7], c'est-à-dire ces mêmes Troyens qui tout à l'heure se

1. V. 593 sq., 601 sqq., 630 sq., 632 sq.
2. V. 849 sqq.
3. M. E. Roux, qui en convient, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, p. 186, trouve toutefois qu'elle « laisse sans emploi la prudence d'Ulysse et le courage de Diomède, » et que l'on a trop le droit de dire avec la Muse, à la fin de la tragédie, v. 935 sqq : « Toi seule, Minerve, ne crois pas que je l'ignore, tu es l'auteur de ce désastre; ce n'est ni Ulysse, ni le fils de Tydée, quoi qu'ils aient fait. »
4. *Iliad.* X, 274 sqq.
5. V. 604 sqq.
6. *Iliad.* X, 507 sqq.
7. Ou bien le réveille, si l'on admet l'opinion rappelée plus haut, p. 160, qu'il est resté endormi sur le devant du théâtre.

flattaient d'un sommeil plus tranquille, et non pas, comme on pourrait le croire, cela devient plus tard [1] évident, les Lyciens qui ont dû prendre leur place : ils courent en tumulte, avec un trouble marqué par la distribution des strophes entre deux demi-chœurs, peut-être entre tous les personnages du chœur [2], après ces Grecs qui, dit-on, ont pénétré dans le camp : ils entourent, ils menacent de leurs lances Diomède et Ulysse au moment où ceux-ci, ayant achevé leur œuvre, font précipitamment leur retraite : mais le sang-froid d'Ulysse, l'assurance et l'ambiguïté [3] de ses réponses, surtout la connaissance qu'il a du mot d'ordre, leur donnent le change, et ils laissent échapper de leurs mains précisément ceux qu'ils cherchent, pour se remettre après à leur poursuite. Cependant ils se demandent quels sont les inconnus qui ont osé troubler le repos de l'armée, et quelques voix, que d'autres contredisent, nomment Ulysse; ils s'inquiètent de ce que pourra penser Hector de leur vigilance. Pendant que, tout en s'agitant dans l'ombre, ils s'entretiennent ainsi confusément, des accents plaintifs, ceux d'un homme blessé qui se traîne vers eux du quartier des Thraces, leur donnent à penser qu'un grand malheur vient d'affliger leurs auxiliaires. Ils apprennent bientôt de l'écuyer de Rhésus, frappé à côté de son maître, quel acte sanglant vient de s'accomplir.

1. V. 818 sq.
2. Voyez l'*Euripide* de Boissonade, t. IV, p. 40 sqq., 289.
3. Cette ambiguïté va un peu trop loin pour nous aux vers 679, 682, ingénieusement mais arbitrairement éclaircis par quelques critiques. Voyez le commentaire de Heath, de Musgrave, etc.; la dissertation de Beck, celle de God. Hermann, etc.; la traduction de Prévost; les notes de Boissonade. Peut être du sens d'un de ces vers, où Rhésus est nommé, résulterait-il l'explication satisfaisante d'une difficulté signalée entre autres par Valckenaer (*ibid*). Ce critique demande, et il est difficile de lui répondre, comment Diomède et Ulysse, possesseurs, on vient de l'apprendre par Minerve elle-même (v. 667), des chevaux de Rhésus, de ces chevaux dont la blancheur, égale à celle du cygne, éclate dans l'ombre, ne sont pas trahis par cette proie, et peuvent réussir à l'emmener. On le comprendrait, si, comme dans les interprétations, d'ailleurs diverses, de Musgrave, de Prévost, et récemment de Th. Fix, *Euripid.*, F. Didot, 1843, *Adnotatio critica in Rhesum.*, p. XXXI, Ulysse était pris pour Rhésus lui-même.

Son récit a cette naïveté, cette vérité de détails, et, par suite, cet intérêt, qui ne manquent jamais dans les tragédies grecques aux morceaux de ce genre. Les Thraces, dit-il, fatigués d'une longue route, s'étaient endormis, au lieu où les avait conduits Hector, sans ordre, sans précaution; quant à lui, comme il s'occupait, après un court sommeil, de faire manger les chevaux de Rhésus qu'il devait atteler de bonne heure pour la bataille, il a vu s'approcher furtivement deux hommes, qui lui ont semblé des voleurs, et que ses cris ont éloignés; il s'était rejeté sur sa couche, et, tourmenté d'un songe[1] qui lui montrait les coursiers confiés à ses soins aux prises avec des loups furieux, il voulait, plein de trouble, les aller défendre, quand les derniers soupirs d'un mourant ont frappé son oreille, et qu'il s'est senti tout couvert du sang de son maître qu'on égorgeait: il s'est levé précipitamment, il a cherché ses armes, mais aussitôt une épée, que poussait la forte main d'un guerrier debout devant lui, s'est enfoncée dans son flanc et l'a jeté à terre sans connaissance[2]; revenu à lui, il n'a plus retrouvé les chevaux de Rhésus, ravis par ses assassins[3]. Voilà ce qu'il raconte rapidement, vivement, déplorant le malheur et l'indignité d'une telle fortune, dont il accuse, dans l'égarement de sa douleur, par des paroles obscures qui vont tout à l'heure s'éclaircir, d'autres que des Grecs.

Et, en effet, quand Hector, qui est survenu, s'em

1. Ce songe peut être rapproché de ceux qui, dans ce théâtre, nous ont frappé par la vérité de la peinture. Voyez plus haut, p. 90 sqq. C'est la préoccupation de son service habituel et des soins mêmes auxquels il vient de vaquer tout à l'heure (voyez Cicéron, *Divin.* II, 67; Lucrèce, *de Nat. rer.* IV, 963 sqq.), ce sont de plus des circonstances réelles, confusément aperçues à travers son sommeil, qui produisent dans l'esprit de l'écuyer endormi la vision bizarre dont il est tourmenté. Voyez plus haut, p. 95, note 2.

2. Ainsi chez Virgile, *Æneid.*, IX, 345 sqq., tombe Rhœtus surpris, sous l'épée d'Euryale :

> Pectore in adverso totum cui cominus ensem
> Condidit assurgenti....

3. V. 758-794. Cf. *Iliad.* X, 518 sqq.

porte contre les sentinelles, dont la négligence a trahi l'armée, et les menace de rigoureux châtiments, il lui impute en face d'avoir assassiné Rhésus pour s'emparer de ses coursiers. N'est-ce pas Hector qui les a fait venir, Hector qui leur a assigné un poste dont assurément les Grecs, auxquels leur arrivée même n'était pas connue, ne pouvaient avoir la moindre idée, à moins que quelque divinité n'eût pris soin de les en instruire? Trait ingénieux[1], remarque judicieusement un traducteur d'Euripide[2], pour justifier, chemin faisant, l'intervention quelque peu superflue et arbitraire de Minerve dans les scènes qui ont précédé. Comment d'ailleurs, dit encore le Thrace furieux, des Grecs fussent-ils arrivés jusqu'à eux, à travers les Troyens? eussent-ils épargné les Troyens pour ne frapper qu'eux? Non, non, ce n'est pas sous les coups de leurs ennemis qu'ils succombent, mais bien de leurs alliés. Hector, qui feint l'étonnement, l'affliction, la colère, a tout fait.

Hector, et voilà ce qui le rend si aimable, n'est pas seulement un guerrier d'un bouillant courage; c'est un homme plein de bonté. Il entend avec patience, il repousse sans emportement cette absurde et outrageante imputation; il se contente de renvoyer le reproche à qui il convient, à quelque Grec audacieux, probablement à Ulysse, dont la pensée, dont le nom reviennent sans cesse (cela agrandit beaucoup le personnage) dans les alarmes des Troyens; enfin, désespérant de dissiper les préventions obstinées de son accusateur, il ordonne qu'on l'emmène, et qu'on en prenne soin dans sa propre maison.

Une des dernières paroles de ce malheureux est bien touchante, c'est comme un antécédent du trait fameux de Virgile :

> . . . . Et dulces moriens reminiscitur Argos[3].

« O terre de ma patrie, que ne puis-je mourir dans ton sein[4]! »

1. V. 849 sq.
2. Prévost.
3. *Æneid.*, X, 782.
4. V. 866.

En ce moment paraît au milieu des airs la Muse mère de Rhésus, emportant le corps de son fils. Eschyle, déjà, dans une tragédie pleine de merveilles et de spectacle[1], avait montré l'Aurore traversant ainsi le ciel, avec les restes inanimés de Memnon[2].

L'apparition inattendue de cette nouvelle divinité mettait le comble, et c'est probablement ce qu'avait surtout voulu le poëte, à l'appareil, au mouvement scénique du *Rhésus;* elle devait aussi y introduire un peu du pathétique qui y manquait; elle servait enfin, comme plus haut l'intervention de Minerve, à y rendre présente jusqu'au bout, au milieu d'événements en apparence accidentels, la puissance fatale qui les conduisait. La Muse, en effet, confidente des secrets du destin, achevait de faire connaître qu'il avait présidé à tout ce qu'on venait de voir se développer. Elle savait quelle triste fin attendait son fils; elle s'était efforcée de la prévenir en le retenant loin de cette Troie[3], où devait, malgré elle, l'entraîner un irrésistible ascendant, pour y succomber, comme il était dit, à la ruse d'Ulysse, à l'épée de Diomède. Elle maudit ses meurtriers, elle maudit la déesse qui les a poussés, oubliant avec ingratitude (applaudissez, Athéniens !) que les Muses se plaisent dans la ville qu'elle chérit, que les Muses ont instruit Musée, un de ses citoyens[4], que le fils d'une Muse, Orphée, l'a initiée aux sacrés mystères[5].

Les discours de la mère de Rhésus, touchants, mais un peu longs, complètent l'histoire du héros thrace ; ils ramènent, par de gracieux détails, jusqu'aux amours divins qui l'ont fait naître d'un fleuve célèbre et d'une Muse, jusqu'à l'éducation qu'il a reçue des Nymphes ses nourrices; ils annoncent quel sort glorieux encore lui est réservé après sa mort. Hector, qui lui donne de simples et nobles regrets, et lui promet d'honorables funérailles, ne l'ensevelira pas ; il ne descendra pas aux sombres demeures; il habitera, rendu par la faveur de Proserpine à une sorte de vie moitié humaine moitié divine[1], un antre du mont Pangée[2], où il sera le prêtre et de Bacchus et du dieu qu'on y adore avec lui. Ce Dieu révéré, fait-on dire à la Muse, de ceux qui le connaissent[3], on a pensé[4] que c'était le roi thrace Lycurgue, associé après son trépas, selon certaines traditions[5], sans doute peu répandues, aux honneurs de la divinité même qu'il avait combattue[6].

Quand tout est ainsi réglé, le jour paraît[7], et Hector, rappelé à ses devoirs de général, ordonne que l'on s'arme pour aller combattre les Grecs et incendier leurs vaisseaux. C'est là une conclusion vraiment héroïque ; elle me fait penser à celle d'une tragédie moderne où, après de sanglantes catastrophes qui ont abattu, découragé les âmes, celui qu'elles ont le plus cruellement frappé, s'arrachant par un noble effort à sa douleur, s'écrie, c'est le derniers vers, et ce vers servira de commentaire à la fin du *Rhésus:*

Soyez prêts à combattre au retour de l'aurore[8].

Il ne faut pas trop dédaigner le *Rhésus*, pièce semée de quelques beaux détails, assez industrieusement construite,

1. Dans sa *Psychostasie,* voyez notre t. I, p. 260 sq ; III, 31.
2. Jul. Poll.. IV, 130.
3. Ce que fait, comme le rappelle Valckenaer (*ibid.*), dans le chapitre XXXVI des *Histoires amoureuses* de Parthénius, la maîtresse du roi thrace Arganthone.
4. Selon une conjecture de Hardion (*ibid.*), blâmée par Heath, presque approuvée par Valckenaer et par Beck, mais qui semble vraiment bien hasardée, les vers 943 et 946 contiendraient une autre allusion, fort lointaine, à un autre élève des Muses, Socrate!
5. V. 938 sqq.

1. V. 968.
2. Le Rhodope selon la tradition rappelée par Philostrate, *Heroïc*, III, 16, 17.
3. V. 970.
4. Musgrave.
5. Strabon, X; Nonnus, *Dionys.* XXI, 154 sqq.
6. Voyez plus loin, ch. XX.
7. V. 982.
8. Casimir Delavigne, *les Vêpres siciliennes*, acte V, sc. 5.

animée d'une sorte de mouvement militaire, de chaleur belliqueuse, où domine enfin, bien que d'abord un peu altérée, une noble figure de héros. Elle n'offre pas, il est vrai, et là est son infériorité à l'égard des autres tragédies grecques, ces grands traits de terreur et de pathétique, ces belles peintures de sentiment et de passion qui en font surtout le prix; elles ne se lie point comme elles au développement de quelque grand principe religieux et moral; le chœur, l'interprète ordinaire de la pensée intime du drame, n'y a rien à exprimer d'universel ; il y est réduit aux affections particulières du personnage qu'il représente. Nulle part, dans tout le théâtre grec, il ne se retranche aussi rigoureusement dans ce qui est de sa condition, de sa situation ; il ne paraît, on l'a dit[1], aussi strictement, aussi étroitement conforme à ce que depuis a recommandé, d'après Aristote [2], Horace [3] :

> Actoris partes chorus officiumque virile
> Defendat, neu quid medios intercinat actus
> Quod non proposito conducat et hæreat apte.

« Le chœur doit avoir son rôle à part, faire la fonction d'un acteur; il ne chantera entre les actes rien qui n'aille au but de la pièce, qui ne s'y rattache. »

Le chœur, dans le *Rhésus*, n'est véritablement plus, bien qu'il s'exprime en bons vers lyriques, qu'un acteur comme un autre, acteur multiple, aux impressions changeantes et diverses, qui, avec sa haute mission morale, a perdu son unité. Ce n'est plus le chœur, c'est un rassemblement de soldats, et, comme presque toujours chez les modernes, une troupe de comparses[4].

1. Valckenaer, *Diatr. in Eurip. frag.*, IX.
2. *Poet.*, XVIII.
3. *Epist. ad Pison.*, v. 193 sqq.
4. Ce n'est pas l'opinion de Gruppe (*ibid.*), qui juge ce chœur tout à fait conforme, par le rôle agissant qui lui est attribué, aux chœurs des tragédies d'Eschyle, et tire de là un argument en faveur du système par lequel il recule jusqu'aux premiers débuts de Sophocle la date du *Rhésus*.

Cette pièce, beaucoup moins mauvaise qu'on ne s'est plu à le dire, c'est mon sentiment, mais, d'autre part aussi, très-inférieure à toutes les tragédies qui nous sont restées des Grecs, particulièrement aux tragédies du grand poëte dont elle porte le nom, est-elle d'Euripide? Il faut dire que les didascalies, catalogues de grande autorité, dans lesquels des critiques, des grammairiens comme Aristote, Callimaque, Ératosthène, Aristophane, Aristarque, Cratès, Caryste, avaient, d'après les monuments, la tradition reçue, ou du moins la probabilité, consigné, avec le titre des anciennes tragédies, les noms de leurs auteurs, la date et les principales circonstances de leur représentation, la lui attribuaient assez généralement[1], et que, de leur témoignage, de bons esprits[2] ont cru pouvoir légitimement conclure son authenticité. Il est bien vrai qu'il y avait là-dessus des doutes de plus d'un genre. Quelques-uns l'ôtaient à Euripide, mais, ce n'était pas lui faire tort assurément, pour la donner à Sophocle, de la manière duquel elle leur semblait s'approcher davantage[3] ; par quelles raisons ? on ne nous les a pas transmises malheureusement, et nous ne pouvons guère les retrouver, bien que des modernes[4] aient eu la confiance de se dire frappés de la même conformité. Des scolies assez récemment publiées d'après un manuscrit du Vatican[5], nous font connaître[6] que Cratès excusait une inexactitude astronomique, remarquée dans cette pièce, en alléguant qu'elle était un ouvrage de la jeunesse d'Euripide. C'est encore là un témoignage d'un grand poids, et qu'on ne me paraît pas[7] avoir suffisamment infirmé par

1. *Argum. græc.*
2. Voyez Bœckh, *Græc. trag. princ.*, XVIII. Cf. *Corpus inscript. græc.*, t. I, p. 350.
3. *Argum. græc.*
4. Jos. Scaliger, *Proleg. in Manil.* (Voyez plus haut, p. 160, note 3 ; W. Schlegel, *Cours de Littérature dramatique;* surtout Gruppe, *ibid.*)
5. Ad v. 524.
6. Voyez l'Euripide Variorum de Glasgow, t. V, p. 591.
7. God. Hermann, *ibid.*

cette supposition toute gratuite, que Gratès avait ainsi parlé pour contredire, selon sa coutume, Aristarque, lequel probablement avait dit le contraire[1]. On trouve dans les mêmes scolies une observation[2] qui donne à penser que le grammairien alexandrin Dionysodore attribuait aussi à Euripide le *Rhésus*. Depuis, les écrivains anciens, de date d'ailleurs assez récente, et de nombre assez restreint (il faut en convenir avec les critiques qui en ont dressé une liste fort exacte dans des intentions peu favorables au *Rhésus*[3]), les écrivains anciens, dis-je, chez lesquels se trouve citée cette pièce, l'ont tous considérée comme étant d'Euripide. C'est bien à Euripide assurément que pense emprunter cinquante vers environ du *Rhésus* l'auteur de ce centon *euripidéen* sur la passion du Christ, qui porte le nom de Grégoire de Nazianze[4]. C'est le *Rhesus* d'Euripide que citent dans leurs commentaires, leurs lexiques, leurs recueils et autres ouvrages Tzetzès, Hésychius, Eustathe, Stobée, l'auteur du Grand Etymologique.

A dater du seizième siècle, travaillant sur les doutes dont elle trouvait la trace dans l'antiquité, la critique moderne, avec beaucoup de savoir et d'habileté, mais, selon moi, trop peu de réserve, s'est appliquée à établir[5] que le *Rhésus* non-seulement ne venait pas de Sophocle, mais ne pouvait pas même venir d'Euripide, tant c'était un ouvrage au-dessous de ce poëte et en dehors de sa manière. Une telle assertion avait besoin d'être conciliée avec le témoignage contraire des didascalies, dont il n'était pas permis de ne pas tenir

1. On peut seulement induire d'une de ces scolies, ad v. 587 (*ibid.*, p. 592), qu'Aristarque s'était occupé du *Rhésus*.
2. Ad v. 495.
3. Voyez cette liste, progressivement augmentée et complétée chez Fabricius, *Biblioth. græc.*; Valckenaer, Beck, God. Hermann, *ibid.*
4. Voyez t. I, p. 157 sq.; III, 190.
5. On cite Joseph Scaliger, Florent Chrestien, Daniel Heinsius, André Schott, Samuel Petit, etc., avant Hardion, Valckenaer, Beck (*ibid*), Morstadt (Heidelberg, 1827 et 1828), God. Hermann, Gruppe (*ibid.*), qui, dans des dissertations spéciales, ont appuyé cette opinion de nombreux et quelquefois très-spécieux arguments.

compte. On s'y est pris, pour opérer cette conciliation, de deux manières : quelques-uns, et parmi eux Delrio[1], Valckenaer, Bœckh, ont dit, non sans vraisemblance, qu'un rapport de noms avait pu tromper les auteurs des didascalies, leur faire prendre pour le grand Euripide un des deux poëtes ses homonymes, Euripide l'ancien[2], ou plutôt Euripide le jeune[3]; que le *Rhésus* était très-probablement l'œuvre de ce dernier, le produit d'une époque de décadence, et qu'ainsi s'expliquait l'extrême infériorité, l'extrême diversité qu'il offrait à l'égard des beaux ouvrages du même recueil. D'autre part, Hermann[4], accordant que, d'après l'autorité irrécusable des didascalies, on doit croire à l'existence d'un *Rhésus* composé par Euripide, a nié que ce *Rhésus* soit celui dont s'est occupée la critique ancienne, et qui nous est parvenu avec les chefs-d'œuvre du grand poëte. Dans cette dernière pièce, à certains caractères qui l'ont particulièrement frappé, exactitude scrupuleuse de la versification, travail industrieux d'un style qui recherche surtout les formes rares et vieillies, imitation indiscrète d'Homère, étalage de science archéologique et mythologique, et avec tout cela nullité d'invention et d'intérêt, à ces caractères il lui a semblé reconnaître un pastiche alexandrin, l'œuvre d'un savant sans génie, qui a travaillé dans son cabinet, non pas pour le théâtre (l'ouvrage, à cause des scènes de nuit, à ce qu'il pense inexécutables, n'aurait pu s'y produire), mais seulement pour la lecture. Poussant à bout la conjecture, il est arrivé à penser que cette tragédie avait fort bien pu être écrite pour être publiée frauduleusement sous le nom d'Euripide, ou même vendue, à ce titre, aux collecteurs de la bibliothèque d'Alexandrie, dans le temps que la formation de ce grand dépôt provoquait à de telles

1. *Proleg. in Senec. trag.* p. 22.
2. Voyez t. I, p. 69 sq.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.* et, avant, *Element. doctr. metr.*, 1796, p. 124; *De linguæ græcæ dialectis*, 1807; *Opusc.*, 1827, t. I, p. 136.

supercheries, et en avait fait une industrie lucrative[1]. Cette opinion hardie, exposée avec la science et le talent ordinaires au grand critique, a trouvé cependant des contradicteurs, un entre autres, le savant éditeur d'Euripide, Matthiæ, qui, par d'autres raisons, a cru pouvoir faire remonter le *Rhésus* jusqu'à l'époque d'Euripide, et même jusqu'à une époque antérieure. Schœll, dans son Histoire de la littérature grecque profane[2], l'a, je ne sais d'après quelles raisons ni quel auteur, donné à Aristarque de Tégée[3]. L'auteur ingénieux d'un livre sur la tragédie grecque intitulé Ariane, Gruppe, revenant à l'opinion des critiques anciens, qui attribuaient le *Rhésus* à Sophocle, a supposé, bien hardiment, que cette pièce avait formé avec le *Thamyris* le *Thésée*, la *Nausicaa* du même poëte, la tétralogie qui, dans la première année de la LXXVIIIe olympiade, lui avait valu la victoire sur le vieil Eschyle[4].

Voilà, en somme, quelle a été la controverse relative à la non-authenticité du *Rhésus*, que plusieurs critiques[5], d'ailleurs, ont persisté, par de bonnes raisons, à maintenir parmi les œuvres d'Euripide. Il serait difficile de reproduire, avec la brièveté et la clarté nécessaires, les nombreux et subtils arguments de détail qu'y a mêlés la dispute. On les cherchera dans les ouvrages mêmes. Le choix est embarrassant entre des opinions que recommande, pour la plupart, le nom imposant de leurs auteurs, qui offrent presque toutes quelque chose de spécieux et d'attirant, qui s'excluent cependant les unes les autres, et auxquelles manque également ce qui seul vaudrait, à quelqu'une d'elles, la préférence, je veux dire l'avantage d'une preuve positive. Elles ne sont, en dernière analyse, que de savantes et spirituelles conjectures, qui ne peuvent forcer l'assentiment.

1. Voyez t. I. p. 114 sq
2. Livre III, ch. XI.
3. Voyez, sur ce poëte, t. I, p. 80 sq.
4. Sur cette victoire, voyez t. I, p. 41 sq.
5. Entre autres Fr. Vater, J. A. Hartung, Th. Borel, précédemment cités.

Je m'abstiendrai, quant à moi, de choisir entre elles et remarquerai seulement qu'elles ont un point de départ commun, l'impossibilité d'attribuer le *Rhésus* à Euripide, et que cette impossibilité n'est peut-être pas aussi complétement démontrée qu'on le suppose. Il y a eu un parti pris d'exclure le *Rhésus* des œuvres d'Euripide, qui a fait traiter cette pauvre pièce à la rigueur, avec un esprit contentieux, une animosité tracassière, une dureté, une violence même de paroles, véritablement peu raisonnables. De simples dissertations littéraires sont devenues ainsi des espèces de plaidoyers passionnés, de factums injurieux, et, par suite, l'ouvrage critiqué un opprimé dont le littérateur de sang-froid est tenté de prendre la défense[1]. On a fait à cet ouvrage les reproches les plus contradictoires : pour l'un, il s'écartait trop d'Homère; pour l'autre, il le suivait trop fidèlement; celui-ci le trouvait écrit sans art; celui-là, au contraire, dans l'exactitude du mètre et le travail du style, voyait un indice évident de l'artifice d'un faussaire. Ce qu'il pouvait avoir de bon ou de passable, on ne lui en a pas tenu compte; on n'y a voulu voir absolument que des fautes grossières, que des défauts choquants; et cependant, je le crois, s'il nous avait été donné comme venant incontestablement d'Euripide, on aurait trouvé moyen de louer, ou tout au moins d'excuser beaucoup de choses qu'on y reprend. Voici, par exemple, ce que l'on eût dit :

« Il est possible qu'Hector, lorsque, dans la première scène de la pièce, il croit si facilement aux projets de fuite des Grecs, et s'empresse si fort d'ordonner l'attaque, se montre plus irréfléchi qu'il ne le paraît dans l'Iliade. Mais lorsque ensuite il accueille les bonnes raisons d'Énée, bien qu'assez rudement présentées, il est tout à fait con-

1. Gruppe (*ibid.*) me paraît toutefois l'avoir par trop défendu. Il pèche par l'excès de l'éloge, comme les contempteurs systématiques du *Rhésus*, qu'il a quelquefois très-bien combattus, pèchent par l'excès du blâme. J'étendrais volontiers cette critique à d'autres apologistes peut-être trop zélés de la pièce, à M. Hartung, à M. Borel.

forme au héros d'Homère, qui quelquefois[1] s'irrite contre les conseils de Polydamas, qui d'autres fois[2] s'y rend sans mot dire. Et cependant Polydamas ne prend pas plus de soin qu'Énée de ménager son amour-propre : « Hector, lui dit-il, tu ne te rends guère aux avis : parce qu'il t'a été donné d'exceller dans les travaux guerriers, tu penses l'emporter aussi par le conseil. Mais tu ne peux avoir seul tous les avantages : à l'un les dieux accordent la gloire des travaux guerriers; dans le sein de l'autre Jupiter place ces prudentes résolutions qui font le salut des peuples[3].... » Voilà ce qu'écoute avec patience l'Hector de l'épopée, comme l'Hector de la tragédie, parce que le caractère de ce héros, également conservé dans l'une et dans l'autre, est d'unir à un bouillant courage une grande modération d'esprit. La même apologie peut être employée pour défendre la scène où le général des Troyens, après avoir exprimé vivement le mécontentement très-naturel, quoi qu'on en ait dit, que lui cause l'arrivée d'un allié qui vient au dernier moment partager avec lui l'honneur de la victoire, finit cependant, en homme sensé, et qui ne s'obstine pas contre la raison, par reconnaître qu'il aurait tort de ne point accepter le secours considérable qu'on apporte, un peu tard il est vrai, à ses concitoyens. Chez un homme d'un cœur si haut, si prompt, cette facilité à suivre, après tout, le meilleur avis, devrait paraître aimable, plaire, au lieu de choquer. On en peut dire autant de la bonté magnanime avec laquelle il traite plus loin son aveugle et opiniâtre accusateur, l'écuyer de Rhésus; il y a là certainement plus à louer qu'à blâmer. Restent donc deux passages où il a paru que ce rôle prêtait à la critique : quand Hector donne à Rhésus un témoignage de regrets, en termes très-courts, très-simples, et qu'on a trouvés froids; quand enfin, au lever du jour, chassant de son esprit les funèbres images de cette nuit

1. *Iliad.* XII, 230 sqq ; XVIII, 284 sqq.
2. *Iliad.* XIII, 748.
3. *Ibid.*, 726 sqq. Cf. Euripid., *Rhés.*, 105 sqq. Voyez plus haut, p. 153 sq.

sanglante, il n'est plus occupé que de la pensée du combat prêt à commencer. Mais cela est parfaitement dans le caractère d'un héros trop fait aux accidents de la guerre pour leur donner de longues larmes, et ne pas trouver dans les soins du commandement une prompte distraction. A tout prendre, ce rôle d'Hector, tant maltraité, est mieux conçu, mieux tracé qu'on ne prétend, et suffirait seul à recommander l'ouvrage. Sans doute, on y rencontre, plus qu'on ne voudrait, l'expression d'une confiance, d'une présomption, marquée aussi dans plusieurs autres rôles, ceux de Dolon, de Rhésus, du chœur, mais dans ceux-ci, en traits plus prononcés, plus chargés, approchant même quelquefois du comique. La tragédie grecque, surtout à cette époque, ne s'interdisait pas l'imitation satirique de certains travers, et il entrait visiblement dans les intentions de l'auteur de faire, comme avait fait Homère lui-même, valoir le caractère moral des Grecs aux dépens de celui des Troyens. Quant à l'économie de la fable, elle comprend, cela est bien évident, plusieurs actions distinctes, mais qui ne sont pas maladroitement rattachées ensemble, ramenées à l'unité. Si le merveilleux y est introduit sans une absolue nécessité, il ne manque certes pas de vraisemblance, de convenance même dans un ordre d'aventures où, selon la tradition poétique, nul accident, si petit qu'il fût, n'avait lieu sans l'intervention des dieux. On ne voit pas, en outre, que ces dieux, dieux aux faiblesses tout humaines, se piquassent, dans leurs procédés entre eux, et à l'égard des mortels, de plus de loyauté et de délicatesse que n'en montre ici Pallas, quand elle emprunte l'apparence de Vénus pour tromper Pâris. »

Voilà, je m'imagine, comment, si l'on eût cru le *Rhésus* un ouvrage d'Euripide, on l'eût défendu contre les principales critiques dont il peut être l'objet. Je dis les principales, car on lui en a adressé bien d'autres, dont quelques-unes, quoique fondées, n'ont pas grande importance, et dont le plus grand nombre ne sont que de pures chicanes.

A ceux qui, dans les défauts plus ou moins réels, plus ou moins excusables du *Rhésus*, voient une raison suffisante pour le retrancher du nombre des tragédies d'Euripide, on peut répondre que ces défauts se rattachent précisément, pour la plupart, aux habitudes constantes de ce poëte. Il aime à appuyer, avec une familiarité satirique, presque en poëte comique, sur certains traits peu nobles de la figure humaine, et fait naturellement moins de grâce aux barbares qu'aux Grecs; témoin, dans l'*Oreste*, ce Phrygien qui n'y paraît que pour exprimer un lâche amour de la vie[1]. Il aime (qu'on se rappelle *les Phéniciennes*, *les Troyennes*, l'*Hécube*, l'*Hercule furieux*) à tendre, d'une façon nouvelle, en mêlant artistement les fils de plusieurs actions, à l'unité. Il aime enfin, tous ses prologues, tous ses épilogues l'attestent, à faire mouvoir, souvent inutilement, des machines mythologiques. Sous ces divers points de vue, rien ne s'oppose à ce qu'il soit l'auteur du *Rhésus*.

Cependant si cette tragédie ne diffère pas, quant aux défauts, des pièces qui sont incontestablement d'Euripide, elle en diffère beaucoup quant aux beautés, aussi rares ici qu'ailleurs on les voit nombreuses. Cela est vrai, je l'ai dit plus d'une fois. Mais un auteur se montre-t-il égal à lui-même à toutes les époques de sa vie, dans tous ses ouvrages? N'a-t-il pas les faiblesses de son début, la fatigue de son déclin, les défaillances passagères de sa maturité? Qu'on en vienne un jour à discuter l'authenticité des tragédies de Corneille, de Racine, de Voltaire, il y en aura bon nombre qu'en raison de leur évidente infériorité on se croira très-fondé à en retrancher, à donner pour l'œuvre de contemporains écrivant sans talent dans un genre pareil, ou bien d'imitateurs, de faussaires d'une autre époque.

Le seul motif légitime de retirer à un auteur un ouvrage qui porte son nom, c'est, non pas l'infériorité de cet ouvrage, — sait-on précisément de quel degré le talent

1. Voyez notre t. III, p. 269 sq.

a pu partir, jusqu'à quel degré il a pu descendre? — mais bien la diversité fondamentale de caractère, de manière qui s'y manifeste. Or, ce motif existe-t-il ici? Dans le *Rhésus*, dit-on, il y a moins de pathétique et de maximes que d'ordinaire dans les tragédies d'Euripide. Il y en a moins, d'accord; mais il y en a, et assez pour qu'on puisse à bon droit suspecter la valeur de cet argument. Ces plaintes de la mère de Rhésus, par exemple, sont-elles si étrangères au tour attendrissant et sentencieux d'Euripide?

« .... O mon fils.... quel fatal, quel malheureux voyage tu as fait à Troie, malgré moi, qui m'opposais à ton départ, malgré ton père! Hélas! quelle douleur tu me causes! ô mon fils, mon cher fils, tête chérie de mon enfant!... Périssent le petit-fils d'Œnée, le fils de Laërte, qui m'ont privée d'un tel fils! Puisse aussi périr cette Hélène qui a quitté sa demeure pour aller chercher à travers les mers la couche d'un Phrygien! C'est elle, ô mon cher fils, qui te fait périr sous les murs de Troie, après avoir rendu tant de villes vides de leurs meilleurs citoyens.... Mais la cause de mon malheur, c'est Minerve; je n'en accuse plus Ulysse, ni le fils de Tydée, quoi qu'ils aient fait; je t'en accuse, cruelle déesse; ne pense pas que tes coups m'aient échappé... Pour prix de ce que tu devais aux Muses, je porte dans mes bras le corps de mon fils, abandonnée aux larmes.... Rhésus ne descendra pas sous la terre, au sombre séjour.... mais il sera désormais pour moi comme s'il était mort, s'il ne voyait plus la lumière. Jamais un même lieu ne nous réunira.... Je saurai supporter ma douleur mieux que la déesse de la mer; car il faut qu'il meure aussi, le destin le veut, celui qu'elle a fait naître. C'est toi d'abord, ô mon fils, dont nous chanterons, mes sœurs et moi, l'hymne funèbre; plus tard nous mènerons le deuil du fils de Thétis, d'Achille. Pallas, celle qui t'a fait périr, ne le sauvera pas; elle n'écartera pas de lui le trait que lui garde le carquois d'Apollon[1]. O vains et tristes soins de la maternité, celui qui vous connaîtra bien se gardera d'avoir des enfants qu'il lui faille un jour, après les avoir fait naître, ensevelir[2]. »

1. Ce passage a fait supposer à l'auteur d'une dissertation citée plus haut, p. 155, note 2, M. Th. Borel (voyez sa page 86), que le *Rhésus* se liait, dans une trilogie, à une autre pièce dont la mort d'Achille était le sujet. Par une autre conjecture, moins vraisemblable qu'il ne lui paraît (voyez la note 3 de notre p. 178), il a cru pouvoir placer la représentation de cette trilogie dans la LXXXVe olympiade.

2. V. 887-979. Cf. *Alcest.*, 902 sqq

Mais peut-être dans la versification et le style du *Rhésus* se trouvera-t-il des indices qui permettront de décider enfin si la pièce est ou n'est pas d'Euripide ? C'est encore là, à mon sens, une espérance bien trompeuse.

Selon le jugement des habiles[1], le *Rhésus* semble versifié avec une exactitude qu'Euripide lui-même n'a plus eue à dater de certaine époque[2] où s'introduisit en cela une négligence générale. Qu'en conclure ? Qu'un Alexandrin, faiseur de pastiches, est remonté, par un effort laborieux, à cette exactitude primitive; ou bien qu'elle est du fait d'Euripide dans un temps où il ne se permettait pas encore de se négliger, dans le temps des compositions de sa jeunesse, comme pensait Cratès[3] ?

Quant au style du *Rhésus*, les juges compétents, qui sont si rares, trouvent qu'il diffère du style d'Euripide en un point : c'est que ce poëte use de préférence, poétiquement, d'expressions empruntées au langage ordinaire, tandis que l'auteur de la pièce en litige semble affecter les formes rares et vieillies Ces étrangetés de diction,

1. Voyez surtout God. Hermann, Matthiæ, *ibid.*
2. Voyez t. I, p. 95 sq.
3. Schol. *Rhes.* v. 575. Cette dernière opinion est celle de M. Hartung (*ibid.*, p. 5 sqq.), qui non-seulement place le *Rhésus*, chronologiquement, en tête de toutes les compositions d'Euripide, mais croit pouvoir, d'après certains indices, lui assigner une date précise. Il lui paraît d'abord que la pièce doit être plus ancienne que la quatrième année de la LXXXVe olympiade. A cette époque, en effet, selon Polyen, *Stratagem.* VI, 53, les Athéniens, fondant en Thrace Amphipolis, y firent transporter, d'après le conseil d'un oracle, les ossements du héros, *ensevelis dans la plaine de Troie*, circonstance que la tragédie eût été mal venue à contredire, comme elle le fait v. 959. Mais à quelle époque antérieure peut-on, avec quelque vraisemblance, faire remonter l'ouvrage ? A la troisième année de la LXXXVIIIe olympiade, pense M. Hartung. C'est, selon les historiens (Hérodot., IX, 75 ; Thucydid., I, 100, IV, 102, etc. Cf. Clinton, *Fast. hellen. Append.* IX *De Amphipoli*), le temps d'un grand, mais infructueux effort, tenté par les Athéniens, pour s'établir en Thrace, et qui devait donner un intérêt de circonstance au sujet principal et à beaucoup de détails du *Rhésus*. M. Hartung s'applique à établir, par des calculs, qu'Euripide, encore loin de l'âge où il était permis de se produire au théâtre et obligé de faire paraître son œuvre, comme cela était d'usage en pareil cas, sous le nom d'un autre, était alors dans cette dix-huitième année qu'Aulu-Gelle (*Noct. att.* XV, 20) assigne, d'après Théopompe, probablement, à ses premiers essais tragiques.

ces archaïsmes du *Rhésus*, on en a fait le compte[1] ; il y en a six qui ne se trouvent que là; une quarantaine dont le théâtre grec, tel que nous l'avons, n'offre point d'autres exemples ; enfin un assez grand nombre qui se retrouvent soit chez Eschyle, soit chez Sophocle, soit enfin, et pour moitié au moins, chez Euripide. Ne convient-il pas encore d'hésiter sur la conclusion à tirer de ces calculs ? Pourquoi attesteraient-ils l'industrie d'un compilateur d'Euripide et des autres tragiques, plutôt que le libre travail d'Euripide lui-même écrivant sa propre langue, celle des contemporains, ses rivaux, et, si le sentiment de Cratès est vrai, s'il a composé le *Rhésus* dans sa jeunesse[2], mêlant à son style quelques souvenirs d'Eschyle et des vieux poëtes, de même que notre Racine débutant employait volontiers des tours, des expressions de Corneille ?

En est-il ainsi ? Je ne l'affirme point, mais je crois qu'on n'est guère en droit d'affirmer le contraire, et que le plus sage est d'en rester sur ce point au doute que nous ont légué les anciens.

Que s'il fallait absolument chercher au *Rhésus* un autre auteur qu'Euripide, une autre époque que celle de ce poëte, je pencherais, je l'avoue, pour les opinions les plus modérées, lesquelles se concilient assez bien ; celles de Delrio, de Valckenaer, de Bœckh, qui, retirant la pièce au grand Euripide, se contentent de la donner à son neveu, Euripide le jeune ; celle de W. Schlegel, qui la croit l'œuvre d'un imitateur éclectique de Sophocle et d'Euripide, un peu plus moderne seulement que l'un et que l'autre ; enfin celle de notre compatriote Hardion, qui, en rapprochant quelque peu la date[3], y voit une de ces

1. Voyez Valckenaer, Morstadt ; surtout God. Hermann, *ibid.* Cf. Gruppe, *ibid.*
2. Cette date expliquerait l'infériorité du *Rhésus* à l'égard des autres tragédies d'Euripide, selon Elmsley, ad *Œdip. Col.*, v. 1518. M. Artaud, dans sa traduction d'Euripide, publiée en 1842, a exprimé, t. II, p. 313 sq., une opinion semblable.
3. Une de ses raisons est l'allusion à la mort de Socrate, qu'il a cru y trouver. Voyez plus haut, p. 166, note 4.

tragédies où les Athéniens du temps d'Isocrate, fort occupés, a dit cet orateur dans son Panégyrique, de l'idée de réunir toutes les forces de la Grèce contre les barbares, se plaisaient au théâtre à contempler surtout les malheurs des Perses et des Troyens.

Quoi qu'il en soit de cette dernière conjecture, elle me servira de transition pour passer à deux pièces d'Euripide dans lesquelles domine visiblement une intention politique de ce genre, ses *Suppliantes* et ses *Héraclides*.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

Les Suppliantes. — Les Héraclides.

L'éloge d'Athènes occupe une grande place dans l'antique tragédie, faite pour Athènes et par les Athéniens. Quel que soit le sujet du drame, le nom de cette ville s'y trouve au moins rappelé, avec enthousiasme, avec amour, et, le plus souvent, ce sont les héroïques traditions de son histoire, les origines fabuleuses de ses institutions, qui en composent la matière. Athènes fondée, dotée, policée par les dieux, déjà libre sous ses rois et prospérant par ses vertus publiques autant que par leur sagesse et leur courage; Athènes séjour de la piété, de la justice, de l'humanité, asile des malheureux, recours des opprimés, voilà le texte que développaient sans cesse, dans l'inépuisable variété de leurs fables, avec leur génie, ou sombre, ou élevé, ou touchant, les Eschyle, les Sophocle, les Euripide, sans crainte d'en lasser jamais un peuple enivré de lui-même, et empressé d'applaudir à cette consécration poétique de son caractère moral.

C'étaient eux-mêmes, en effet, tels qu'ils se vantaient d'être et qu'ils se montraient quelquefois à la Grèce, que se plaisaient à contempler les Athéniens dans ces nobles images du passé, relevées par l'attrait piquant d'une ressemblance contemporaine. L'adresse des poëtes rendait le rapport plus frappant, en ramenant à l'expression des circonstances présentes les souvenirs mêmes de la mythologie; sous les noms et avec les aventures des vieux âges, ils entretenaient les spectateurs des intérêts du moment, d'une alliance, d'une rupture, d'un projet de conquête, d'une loi à établir ou à défendre; la scène de-

venait une autre tribune où se produisaient, par voie indirecte, à la faveur de l'allusion, la discussion des affaires de la république, la justification, la sanction de ses entreprises et de ses démarches, des encouragements, des vœux, des augures favorables, quelquefois des conseils et des reproches. Car ce peuple, si amoureux de la louange, souffrait qu'on le reprît avec liberté; et tandis que la comédie se hasardait impunément à le représenter en personne, comme un vieillard imbécile, mené par des esclaves rusés[1], la tragédie pouvait censurer d'un ton plus grave son asservissement à ses flatteurs, les erreurs de ses jugements, l'imprudence de ses actes, l'abus tyrannique de sa puissance, les vices et les excès enfin de sa démocratie.

Ce caractère politique, si conforme à l'esprit général d'une littérature qui avait sa place parmi les institutions de l'État, se montre plus ou moins dans la plupart des ouvrages dont je me suis occupé jusqu'à ce moment[2]; mais il domine et règne presque sans partage dans deux compositions d'Euripide, qui sont, on peut le dire, et on l'a dit[3], des tragédies de circonstance, *les Suppliantes* et *les Héraclides*. Il nous aide à comprendre l'intérêt qui pouvait s'y attacher alors, et dont l'absence se fait aujourd'hui trop sentir; il sert à excuser, à expliquer des défauts que l'art dramatique aurait le droit d'y reprendre.

Les récits fabuleux de la généreuse intercession exercée par Athènes pour assurer aux guerriers morts devant Thèbes les honneurs de la sépulture, de la protection accordée par elle à la famille d'Hercule contre la persécution d'Eurysthée, offraient à Euripide, avec l'usage du ressort le plus puissant de la scène grecque, je veux dire le respect des morts et des suppliants, l'avantage d'un cadre heureux pour représenter sa patrie comme la gardienne vigilante et redoutable des lois divines et humaines.

1. Aristoph., *Equit.*
2. L'*Œdipe à Colone*, l'*Andromaque*, par exemple. Voyez t. II, p. 207 sq.; III, 287 sq.
3. W. Schlegel.

Un motif plus particulier paraîtrait avoir dirigé dans le choix de ces sujets l'auteur des *Suppliantes* et des *Héraclides*. On voit, chez un scoliaste[1], que la première des deux pièces fut représentée sous l'archonte Antiphon, la troisième année de la XC^e^ olympiade, dans le temps, dit-il, où les Argiens et les Lacédémoniens s'envoyèrent mutuellement des députés pour faire alliance ensemble. D'autres[2] la font remonter un peu plus haut, à la quatrième année de la LXXXIXe olympiade, époque d'un traité conclu, au contraire, entre les Argiens et les Athéniens. Quoi qu'il en soit de l'exactitude de ces dates, de celles auxquelles on a pu encore s'arrêter[3], il semble difficile de douter, cela a été remarqué plus d'une fois[4], qu'en retraçant les antiques obligations que, d'après la fable, Argos avait contractées envers le peuple athénien, Euripide ne se soit proposé, autant qu'il était en lui et qu'il appartenait à une tragédie, de conserver à Athènes, et de détourner de Lacédémone l'amitié chancelante des Argiens. L'intention d'exciter la haine contre les Thébains n'étant pas moins visible dans cette pièce, on a pensé d'autre part[5] qu'elle devait être postérieure à un fait qui se passa la première année de la LXXXIXe olympiade, et auquel elle semble faire allusion, le refus des Thébains aux Athéniens vaincus par eux, dans l'affaire de Délium, de les laisser ensevelir leurs morts[6]. Mêmes incertitudes sur la date des *Héraclides*, que des calculs di-

1. *Argum. græc.*
2. Bœckh, *Græc. trag. princ.*, XV. Cf. Thucyd., V. 43 sqq.; God. Hermann, *Præfat. ad Supplic.*; Th. Fix, *Euripid.*, F Didot, 1843, *Chronol. fabul.*, p. IX, sq.; H. Weil, *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, 1844, p. 17 sqq.
3. Par exemple J. A. Hartung, *Euripid. restit.*, 1844, t. II, p. 76 sqq., par des calculs historiques trop longs pour être ici reproduits et discutés, à la deuxième année de la XC^e^ olympiade, ainsi que l'*Andromaque*.
4. Brumoy; Lebeau jeune, *Mémoires de l'Académie des belles-lettres*, t XXXV, p. 447; W. Schlegel, etc.
5. God. Hermann, *ibid.*; Th. Fix, *ibid*; E. Moncourt, *De parte satirica et comica in tragœdiis Euripidis*, 1851, p. 65.
6. Thucyd., IV, 99.

vers placent soit un peu avant la guerre du Péloponèse[1], soit au commencement de cette guerre[2], soit à la fin[3]. Une opinion assez vraisemblable, celle d'un critique[4] qui voit dans *les Suppliantes*, cela vient d'être dit, des allusions au traité conclu, la quatrième année de la LXXXIXe olympiade, par les Athéniens avec les Argiens, place la composition et la représentation des *Héraclides* quelque temps après, entre l'époque où l'alliance se rompit et celle où elle se rétablit[5], c'est-à-dire la troisième année de la XC^e^ olympiade. Sans trop s'arrêter à des explications dont plusieurs ne sont évidemment que d'ingénieuses hypothèses, on ne saurait méconnaître dans *les Héraclides* un but en général de même nature que dans *les Suppliantes*, et cependant fort différent, celui d'intimider par des traditions favorables à la cause d'Athènes, soit les citoyens de l'ancien royaume d'Eurysthée, soit les descendants d'Hercule, les Argiens et les Lacédémoniens.

C'est à ce point de vue qu'il faut se placer pour apprécier certains détails que le développement naturel du sujet devait ou supprimer ou resserrer, et auxquels la préoccupation présente des esprits prêtait sans doute un charme particulier. Il serait trop dur et aussi trop peu raisonnable de dire, avec La Harpe, *qu'il n'y a là nulle connaissance de l'art dramatique*. A qui donc était réservée cette rare connaissance, si elle a pu manquer, et manquer entièrement, à l'auteur de tant de drames admirables, à Euripide? Sans doute il lui arrive de négliger ses plans. C'est un tort, je n'en disconviens pas, mais un tort volontaire. Il ne pèche pas, comme le prétend notre critique, par ignorance, par inexpérience, en écolier novice, mais dans un certain dessein, qu'il laisse entrevoir, et dont au besoin il avertit.

1. Th. Fix, *ibid.*, p. VIII.
2. Lebeau jeune, Mémoire déjà cité, p. 467; J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 288 sq.; cf. 313.
3. Sallier, *Mémoires de l'Académie des Inscript.*, t. VI, p. 385 sqq.
4. Bœckh, *ibid.* Cf. H. Weil, *ibid.*, p. 19 sqq.
5. Thucyd., V, 76, 82.

Une autre considération qu'on peut faire valoir en faveur d'Euripide, c'est que les poëtes grecs attachaient à l'expression des sentiments et de la passion l'importance presque exclusive que nous attachons, nous, à la structure du drame. L'action était pour eux à peu près ce qu'est pour nos compositeurs d'opéras le poëme sur lequel ils travaillent, une occasion, un motif, un canevas toujours assez bon, s'il prêtait au talent. Voilà pourquoi la nouveauté du sujet et des situations, si recherchée des modernes, leur importait si peu : le thème le plus rebattu, le plus suranné, leur paraissait susceptible d'être rajeuni par l'éloquence et la poésie. Les deux pièces qui nous occupent en offrent une preuve frappante. Non-seulement elles rappellent à tout instant, je le montrerai plus loin, d'autres ouvrages, mais elle ont entre elles, j'aurai aussi occasion de le redire, pour la nature du sujet et de l'intérêt qu'il excite, pour le choix des personnages, pour la combinaison des événements et la disposition des scènes, la plus exacte, la plus complète ressemblance. Il n'y a presque de changé que l'époque de l'action et le nom des acteurs. Mais de ce moule uniforme l'imagination du poëte a fait sortir deux œuvres si distinctes et si diverses, qu'on ne saurait décider sans témérité laquelle est la première épreuve, ni distinguer entre elles d'original ou de copie.

L'ouverture des *Suppliantes* est, comme les plus belles expositions de ce théâtre, d'une grande pompe de spectacle, et déjà d'un intérêt très-pathétique. Elle nous transporte à Éleusis, où auparavant Eschyle, d'après les monuments[1], les traditions[2], avait placé la scène d'une tragédie sur le même sujet, comprise dans le cercle de ses trilogies thébaines[3], de celle qui, d'après

1. Pausan., *Att.*, XXXIX.
2. Hérod., IX, 27; Plutarch., *Vit. Thes.*, XXXVIII; Appollod., *Bibl.*, III, VII, 1; Pausan., *ibid.*
3. Voyez notre t. I. p. 26 sqq.; 200 sq.; et, dans l'Eschyle de la Bibliothèque grecque de MM. Didot, 1842, l'explication des fragments de ce poëte par M. Ahrens, p. 224 sqq.

cette circonstance, était intitulée *les Éleusiniens :* elle nous montre, dans le temple, près de l'autel de Cérès, la mère de Thésée, Éthra, qui, au retour des travaux de l'agriculture, est venue en ce lieu où germa le premier épi, offrir un sacrifice. Éthra s'est, à ce qu'il semble, acquittée de ce pieux devoir, mais elle ne peut encore se retirer ; des femmes, en habits de deuil, l'entourent de tous côtés, pressant ses genoux, et tendant vers elle des rameaux ornés de bandelettes, emblème révéré de la prière, armes redoutables des suppliants. Ce sont les mères[1] des sept guerriers morts récemment sous les murs de Thèbes, et qui viennent réclamer pour les restes de leurs fils, auxquels les Thébains refusent la sépulture, la protection d'Athènes. Plus loin sont les jeunes enfants qu'ils ont laissés orphelins, et au milieu d'eux, pleurant et la tête voilée, le beau-père de Polynice, le roi d'Argos, Adraste. Ce tableau, qui semble disposé pour la peinture, et a dû quelquefois la tenter, est animé par les mouvements de la douleur la plus véhémente, les plus attendrissantes prières :

« Je te supplie, femme vénérable, digne moi-même de respect par ma vieillesse ; j'élève vers toi ma voix affaiblie ; je tombe à tes genoux ; rachète mes enfants, ces corps sans vie, abandonnés, comme une vile pâture, aux animaux sauvages.

Tu vois ces douloureuses larmes qui coulent de mes yeux, qui baignent mes paupières ; cette tête blanchie, que moi-même ai meurtrie et dépouillée. Hélas ! je n'ai pas reçu dans ma maison les restes de mes enfants, je n'ai point vu s'élever sur eux la terre du tombeau.

Toi aussi, tu es mère, ô reine ; un fils a rendu ta couche chère à ton époux ; tu peux entrer dans ma douleur ; tu peux ressentir ce que je souffre, infortunée ! pour ces morts chéris

1. Leurs mères seulement, et non pas en outre, comme d'autres l'ont pensé, leurs veuves. Elles sont accompagnées chacune d'une suivante, ce qui, au jugement de Bœckh, dans l'étude attentive qu'il a faite de la partie lyrique de cette pièce (*Græc. trag. princ.*, VII), porte à quatorze le nombre des personnages dont se compose le chœur. God. Hermann (*Præf. ad Supplices*) a, je crois, professé une opinion semblable. Elle a été contredite par des critiques qui au chiffre 14 ont préféré le chiffre 15. Voyez Bode, *Histoire de la Littérature grecque ; tragédie*, t. III, p. 497.

que j'ai fait naître. Persuade à ton fils, dont je viens implorer l'appui, de marcher vers l'Ismène et de remettre en mes mains les corps de ces jeunes guerriers, privés, hélas ! de sépulture.

Ce n'est point en habit de fête, comme il conviendrait, c'est dans un funèbre appareil que la nécessité me contraint d'approcher de ces autels où brûle la flamme de l'holocauste. Mais je puis invoquer la justice, et toi, heureuse mère, tu n'es pas sans pouvoir pour réparer mon infortune. Aie compassion de moi, je t'en supplie. Rends à une malheureuse femme l'enfant qu'on lui ravit ; qu'elle puisse presser dans ses bras les tristes membres de son enfant !

Des plaintes nouvelles répondent à nos plaintes ; j'entends nos esclaves qui frappent leur poitrine à coups redoublés. O vous que touchent nos maux, qui partagez notre douleur, formez, formez avec nous ce chœur lugubre, ce triste concert qui charme Pluton. Déchirez vos joues, faites ruisseler le sang sous vos ongles[1]. C'est ainsi que les vivants sont agréables aux morts.

Je trouve dans mes larmes un amer plaisir ; je ne puis m'en rassasier ; elles coulent sans relâche, comme l'intarissable source qui dégoutte du rocher. Les femmes ont reçu pour pleurer leurs enfants je ne sais quelle puissance de douleur. O ! quand trouverai-je enfin dans la mort l'oubli de mes maux[2] ? »

Thésée arrive, mandé par sa mère, et aux cris de douleur qu'il entend retentir à mesure qu'il approche, il s'imagine d'abord qu'elle n'est plus. Bientôt rassuré, il s'informe curieusement du spectacle qui s'offre à sa vue, et que, par un artifice familier aux tragiques grecs, ses questions et les réponses qu'elles provoquent nous invitent de nouveau à parcourir.

ÉTHRA.

Ces femmes, ô mon fils, ce sont les mères des sept chefs qui ont péri devant Thèbes ; tu vois comme elles m'entourent, comme elles me pressent de rameaux suppliants

THÉSÉE.

Celui qui se tient à la porte du temple, poussant des gémissements, qui est-il ?

1. V. 70 sqq. Ce passage est un de ceux dont s'autorise Bœckh pour adjoindre aux sept mères des sept chefs argiens sept suivantes qui, selon lui, composent avec elles un chœur de quatorze personnes.

2. Vers 42-85.

ÉTHRA.

Adraste, m'ont-elles dit, le chef des Argiens.

THÉSÉE.

Ces enfants qui l'environnent, sont-ils à lui ?

ÉTHRA.

Non, mais aux guerriers morts.

THÉSÉE.

Pourquoi sont-ils venus vers nous... ?

ÉTHRA.

Je le sais, mais c'est à eux-mêmes de t'en instruire, ô mon fils !

THÉSÉE.

Parle donc, toi qui t'enveloppes la tête de tes vêtements; découvre ton visage, suspens tes pleurs; que faire si d'abord tu ne t'expliques[1] ?

On a remarqué[2], comme un trait de mœurs curieux, que dans cette troupe de suppliants, unis par la même misère et les mêmes vœux, les hommes sont séparés des femmes, que les uns s'adressent à Éthra, les autres à Thésée : on a rapproché cette disposition de celle qui se voit au début de l'*Œdipe Roi*, où, parmi la foule de peuple qui vient dans sa détresse trouver le souverain de Thèbes, il ne paraît aucune femme. Quant à ce qui concerne plus particulièrement l'art du théâtre, le commencement de la scène offre un exemple de plus de ces suspensions habiles par lesquelles les tragiques grecs ne manquent guère d'annoncer un personnage intéressant, une situation frappante[3]. L'un et l'autre se trouvent réunis dans Adraste, ce roi déchu qui vient implorer la pitié d'un autre roi. Sa profonde douleur, son long silence excitent une vive attente du dialogue qui doit suivre.

Ce dialogue commence par une sorte d'interrogatoire rapide où est rappelée l'histoire, si souvent retracée dans

1. V. 99-111.
2. Markland.
3. Voyez t. I, p. 226 sq., 263, 323, 344; II, 263 sq., etc.

les tragédies grecques, de l'hymen qui fit entrer Polynice dans la famille d'Adraste, de la guerre fameuse qui en fut la suite, et dont la triste issue amène aux pieds de Thésée, en attitude de suppliant, le puissant roi d'Argos. La prière par laquelle il termine est aussi noble que touchante : il ne perd rien de sa dignité en s'abaissant.

. . . . . Servata precanti
Majestas non fracta malis[1].

« O le plus vaillant des Grecs, ô chef des Athéniens, ce n'est pas sans rougir que je me prosterne devant toi, dans la poussière, que j'embrasse tes genoux, moi, vieillard, et roi jadis heureux. Mais il faut céder à mon sort, à la nécessité. Protége ces morts qui m'appartiennent; prends pitié de moi et aussi de ces mères malheureuses dont la vieillesse va s'achever dans la solitude. Elles n'ont pas craint de se rendre elles-mêmes en ce lieu, de marcher vers la terre étrangère, traînant avec peine leur corps appesanti par l'âge; tristes messagères, qui ne viennent point pour célébrer les mystères de Cérès, mais pour ensevelir, s'il est possible, ceux qui, dans l'ordre de la nature, devaient leur rendre ce dernier devoir[2]. »

Ici le poëte coupe bien malheureusement la parole au personnage pour amener, on ne sait comment, à la suite de quelques maximes, ce trait qui lui est tout personnel, et l'un de ceux probablement dont Plutarque[3] lui a reproché l'insupportable égoïsme :

« Il faut que le poëte, lorsqu'il enfante ses chants, les enfante au sein de la joie. Autrement, en proie lui-même au chagrin, pourrait-il charmer les autres? serait-il juste de l'exiger[4] ? »

Adraste finit par des considérations qui sont plus dans le sujet, qui doivent en même temps concilier à son malheur l'appui de Thésée et à la pièce la faveur du public athénien. S'il réclame l'appui d'Athènes, plutôt que des

1. Lucain, *Pharsal.*, IV. 340.
2. V. 162-175.
3. *De se ipsum citra invidiam laudando*, I.
4. V. 179 sqq.

États du Péloponèse, c'est, dit-il, que Sparte est dure et dissimulée, les autres villes petites, sans force, qu'elle seule est assez humaine pour entreprendre sa cause, assez puissante pour la faire prévaloir, gouvernée, comme elle l'est, par un jeune et brave pasteur. L'allusion est évidente, et elle serait des plus directes et des plus complètes, si, dans ce pasteur dont le poëte vante la jeunesse et la bravoure, on reconnaissait, avec un savant[1], Alcibiade, alors fort en crédit.

Le refus que Thésée oppose aux prières d'Adraste, le reproche qu'il lui adresse de s'être attiré son malheur en s'alliant à la fatale famille d'Œdipe, en se laissant pousser à la guerre par d'imprudents conseillers, contre l'avis de sages devins, sont plus naturels qu'ils ne sont justes et généreux. Encore, à vrai dire, ce naturel se rencontre-t-il dans le sens général, et non dans la forme d'un discours trop apprêté, trop rempli de développements moraux et politiques, et qui, s'il convient à un poëte philosophe et citoyen, ne convenait guère au roi de la vieille Athènes. Euripide parle fort raisonnablement, fort ingénieusement de ces esprits remuants qui, par ambition, perdent les États; de cette classe amie de l'ordre qui les conserve et qu'il appelle d'un nom que nous croyons moderne et qui ne l'est pas plus que la chose, la classe moyenne[2] : mais de telles réflexions, évidemment nées de la circonstance plutôt que du sujet, ont dû perdre, lorsqu'elle a passé, l'intérêt piquant qu'elles en empruntaient, et aujourd'hui elles nous semblent un épisode tout à fait contraire à l'esprit de la poésie dramatique.

Cet esprit reparaît avec éclat dans la réplique d'Adraste, uniquement inspirée par la situation, et pleine de dignité et d'éloquence :

« J'étais venu chercher ici un médecin pour guérir mes

1. Lebeau jeune, Mémoire déjà cité, p. 448. Cf. J. A. Hartung, *ibid.*, t. II. p. 81.
2. V. 243.

maux et non un juge pour condamner ma conduite. Peut-être ai-je été coupable en quelque chose, mais, prince, ce que j'attendais de toi ce n'étaient pas des réprimandes, c'était du secours. Tu me refuses, il faut bien que je me résigne. Que ferais-je? Allez donc, mères vénérables, partez, laissez ici ces verts feuillages, ces bandelettes; attestez et le ciel et la terre, et les flambeaux de Cérès, et la lumière du soleil, qu'en vain dans vos prières vous avez invoqué le nom des dieux[1]. »

Il y a ici une lacune, que les commentateurs ont remplie par quelques vers de leur façon[2]. On ne sait si ceux que nous avons perdus appartenaient au discours d'Adraste, ou étaient prononcés par le chœur. Ce dernier sentiment[3] paraît le plus vraisemblable; car, dans ce qui suit, le ton a changé; il est devenu moins haut, moins fier, mais non moins éloquent.

« Que vas-tu faire? trahir un devoir si saint? chasser ces femmes, au mépris de leur âge, sans leur avoir accordé ce qu'elles avaient droit d'obtenir? Oh non! les bêtes sauvages se retirent dans les rochers, l'esclave au pied des autels, une ville battue de la tempête cherche son salut près d'une autre ville. Car il n'est point ici-bas de prospérité inaltérable et éternelle[4]. »

Ces prières qu'Euripide varie avec une fécondité inépuisable, deviennent plus vives, plus pressantes encore. Thésée en est ému, et il n'y peut plus résister quand il voit tout à coup sa mère se couvrir la tête de son voile pour cacher ses larmes. C'est comme le dénoûment de la scène, et il me paraît vraiment admirable.

Éthra veut parler, et n'ose; elle est retenue par cette réserve sévère que les mœurs antiques imposaient aux femmes. Enfin, elle s'enhardit et représente à Thésée, qui l'approuve, que sa gloire et celle de sa patrie sont intéressées à défendre, contre la violence, les droits de la nature, les saints usages de la Grèce. Cette mère, qui,

1. V. 251-261.
2. Phil. Melanchthon, Barnès et autres.
3. Musgrave.
4. V. 267-272.

par un conseil dégagé de toute faiblesse maternelle et dans un intérêt si peu personnel, envoie son fils à la guerre, offre un spectacle dont le poëte fait habilement ressortir la grandeur[1]. « Je ne crains rien pour toi, lui dit-elle, la justice t'accompagnera[2]. » — « Comment, réplique-t-il, me refuser à une entreprise où celle qui m'a fait naître, une mère si tendre, si prompte à s'alarmer, m'appelle la première[3]. » Euripide n'a pas pris moins de soin d'associer à la gloire de ce dévouement Athènes elle-même. Thésée veut consulter le peuple, bien sûr d'avance, dans une telle cause, de son suffrage. Si nous ne connaissions pas l'histoire des Athéniens, le penchant qui les portait à s'unir avec les faibles, penchant que leurs ennemis leur reprochaient comme une témérité impolitique, et dont ils s'applaudissaient comme d'une vertu généreuse et souvent utile[4], nous l'apprendrions par ce beau passage dont l'idée se reproduit plus d'une fois dans la même pièce et dans *les Héraclides*[5], et auquel je me figure que répondaient dans l'amphithéâtre de patriotiques applaudissements :

« Lorsqu'on accuse ta patrie d'imprudence, ne vois-tu pas de quel fier regard elle répond à ses accusateurs? C'est qu'elle grandit au milieu des travaux, des dangers; tandis que ces villes si amies du repos, si timides, restent dans l'ombre, et baissent humblement les yeux[6]. »

Thésée sort pour se rendre à l'assemblée du peuple, accompagné d'Adraste, dont la vue appuiera ses discours[7], et de sa mère, que, sur ses instances, les Suppliantes ont enfin laissée libre de partir. Je mentionne un si petit détail, parce

1. Voyez t. I, p. 130 sqq., le discours de la femme d'Érechthée, d'après les fragments conservés de l'*Érechthée* d'Euripide.
2. V. 329.
3. V. 343 sqq.
4. Isocrate, *Paneg.* Cf. Suid. v. Ἀθηναίων δυσβουλία.
5. *Suppl.*, 578 sqq., *Her.*. 175 sqq ; 328 sqq.
6. V. 322 sqq.
7. Ainsi fait Pélasgus dans *les Suppliantes* d'Eschyle, pièce dont semble s'être quelquefois inspiré Euripide dans cette tragédie et, on le verra au chapitre suivant, dans *les Héraclides*.

qu'avec d'autres que j'ai pris soin de rappeler, il fait parfaitement connaître la nature de ce droit des suppliants que l'histoire, non moins que la poésie, nous représente comme si respecté et même si redoutable dans ces temps anciens; le caractère de cette prière, qui, conjurant au nom des dieux, ne craignait point de se montrer importune, obstinée, menaçante, et usait, pour ainsi dire, de violence envers la pitié.

Les choses se passent dans cette tragédie avec une rapidité propre à surprendre ceux qui, sur la foi de la critique vulgaire, regardent les tragiques grecs comme de rigides observateurs de l'unité de temps. Un chœur très-vif et très-court, rempli de la reconnaissance des mères argiennes et de la gloire d'Athènes, leur protectrice, sépare le départ de Thésée de son retour. Il a déjà obtenu le consentement du peuple ; il a réuni une armée, et nous le voyons qui se dispose à députer vers le roi de Thèbes, pour tâcher d'abord de le persuader, lorsqu'il est lui-même prévenu par l'arrivée d'un héraut que lui adresse ce prince.

On peut s'attendre à une scène intéressante; mais avant qu'elle commence véritablement, il prend fantaisie au poëte d'engager, entre l'envoyé de Créon et Thésée, une dispute en forme sur les avantages respectifs du gouvernement démocratique et de la monarchie[1]. De tous les développements épisodiques dont cette pièce abonde, celui-ci est le plus étendu et certainement le moins lié au sujet. On peut y louer une gravité de pensées et d'expressions analogue à celle qui distingue la fameuse délibération de Cinna, et en même temps une singulière adresse à mêler à de fines satires des louanges délicates; mais on ne peut se dispenser d'y blâmer un défaut de convenance, que du reste Euripide ne paraît pas s'être dissimulé, et dont il a l'air de plaisanter, en homme qui se joue de son art et prend ses aises avec son public. Thésée trouve ce

1. Voyez, sur cette scène, ce qui en a déjà été dit incidemment. t. I, p. 179.

héraut bien discoureur, bien peu au fait de sa charge, et il s'étonne de la bonté qu'il a de lui répondre. C'est permettre généreusement au spectateur d'en faire autant, ou plutôt c'est lui enlever malignement le plaisir de la critique.

Il n'y a plus qu'à louer, lorsque, de rhéteurs qui disputent dans l'école, les deux interlocuteurs redeviennent des personnages de tragédie, traitant d'intérêts réels et présents avec le langage de leur passion, de leur caractère, de leur emploi. C'est d'un côté l'interprète arrogant d'un message hautain, l'apologiste subtil d'un acte inhumain et impie; c'est de l'autre le soutien d'une cause sacrée, avec la conscience de son droit et de sa force. Le héraut du roi thébain a interdit au roi d'Athènes de recevoir Adraste et même de réclamer les honneurs funèbres pour les restes de ses guerriers. Voici en quels termes répond Thésée :

« ..... Je ne sache pas que Créon soit mon maître, ni qu'il ait tant de puissance que de forcer Athènes à faire sa volonté. Certes, le cours des choses serait étrangement troublé, s'il en était ainsi. Je ne commence point la guerre ; je n'étais point avec eux lorsqu'ils marchèrent contre la terre de Cadmus : tout ce que je prétends, sans faire injure à Thèbes, sans la provoquer aux combats homicides, c'est qu'on ensevelisse les morts, pour que la loi commune des Grecs soit maintenue. Qu'y a-t-il là qu'on ne doive pas trouver convenable? Si vous avez eu contre les Argiens quelque sujet de plainte, ils sont morts; vous vous êtes honorablement vengés de vos ennemis ; la honte a été pour eux; tout est accompli. Souffrez que la terre recouvre enfin ceux qui ne sont plus. Chaque partie de nous-mêmes doit retourner à l'élément d'où elle est venue, l'esprit au fluide éthéré, et le corps à la terre. Le corps, ce n'est pas un bien qui nous appartienne en propre; c'est un domicile passager que nous habitons durant notre vie. Il faut bien qu'à la fin celle qui l'a formé le reprenne. Pensez-vous ne blesser qu'Argos par vos refus? non : c'est à la Grèce entière que l'on fait tort, lorsque, frustrant les morts de ce qui leur est dû, on leur refuse le tombeau. Qu'une telle loi s'établisse, et elle fera un lâche du plus brave. Vous venez vers moi avec de menaçantes paroles, et vous avez peur des morts, et vous n'osez permettre qu'on les recouvre de terre. Craignez-vous donc qu'ils ne creusent sous vos murs, ou que, dans leurs ténébreuses demeures, ils n'enfantent des fils pour votre châtiment? C'est perdre vainement

ses paroles que d'alléguer de si folles terreurs. Mais ignorez-vous donc, ô insensés, le triste sort de l'humanité? Notre vie n'est qu'une lutte continuelle pour conquérir le bonheur : il est maintenant à celui-ci, tout à l'heure à celui-là; cet autre l'a déjà perdu. Cependant la fortune triomphe au milieu de ces changements : les malheureux lui rendent hommage pour en obtenir un sort meilleur; les heureux la flattent, de peur que son souffle ne vienne à leur manquer. Pénétrés de ces vérités, portons avec modération nos injures, et si nous nous vengeons, que ce ne soit pas du moins au préjudice de notre patrie. Que faire donc? il faut nous permettre, comme nous le désirons, d'ensevelir nos morts. Autrement, vous devez le prévoir, j'irai moi-même, et les ensevelirai de force. Jamais il ne sera dit dans la Grèce qu'en vain est venue vers moi et vers la ville de Pandion la loi antique des dieux, et que nous l'avons laissé outrager[1].»

Le tour familier, la liberté de mouvements, qui s'unissent dans ce discours à la dignité des sentiments, à l'élévation des idées, en font, à mon sens, un chef-d'œuvre d'éloquence dramatique. Le trait qui le termine est d'une grande beauté. Platon n'avait pas encore fait entrer la loi dans la prison de Socrate[2], Cicéron ne lui avait pas mis aux mains le glaive de l'homicide[3], lorsque Euripide, par une figure hardie, osa la représenter comme le suppliant d'Athènes.

Après ces développements, la scène s'achève par un dialogue tout en répliques rapides où se reproduisent avec véhémence l'arrogante demande du héraut, le noble refus de Thésée. Cette marche est constante chez Euripide, et en général chez les tragiques grecs, qui l'avaient prise de la nature. Elle a quelque rapport avec la coupe actuelle de nos airs et de nos duos d'un mouvement d'abord plus calme et plus lent, ensuite plus vif et plus pressé.

Thésée est parti pour aller traiter lui-même avec Créon à la tête de son armée[4]. Les délibérations ne sont pas plus

1. V. 521-566.
2. *Crit.*
3. *Pro Milone.*
4. Réussit il au moyen de la force et de la persuasion? Hérodote (IX, 27), suivi par Euripide, a été du premier sentiment; Plutarque (*Vit. Thes.*, 28), qui semble s'autoriser des *Éleusiniens* d'Eschyle (voir

rapides dans cette pièce que les voyages et les combats. A peine les personnages du chœur, d'autres y joignent Éthra ou Adraste, ont-ils eu le temps de se communiquer leurs craintes, leurs espérances au sujet de la guerre commencée, qu'un messager leur en annonce l'issue. Prisonnier depuis la défaite des Argiens, il a tout vu du haut des murs de Thèbes. Il raconte, en grand détail, la victoire de Thésée; comment ce prince n'en a voulu d'autre prix que les morts pour lesquels il avait combattu; comment il les a lui-même ensevelis de ses mains, à l'exception des chefs[1] que l'on rapporte à leurs mères et qui sont déjà tout près d'Éleusis; car, dit singulièrement le narrateur, comme pour excuser une rapidité d'événements peu vraisemblable, « le zèle abrége la distance[2]. » La modération de Thésée est dignement louée par Adraste à qui elle fait faire, sur sa conduite hautaine et imprudente dans la guerre de Thèbes, un triste retour. L'éloge de son humanité, de sa piété, ne ressort pas avec moins d'éclat dans ce beau dialogue :

ADRASTE.

Des esclaves sans doute ont enlevé leurs corps de la terre sanglante où ils étaient tombés.

plus haut, p. 185 sq.), du second. Isocrate a varié à ce sujet d'une manière piquante, ayant dans son *Panathénaïque*, sans doute par égard pour les Thébains, alors alliés d'Athènes, contredit ce qu'ailleurs, dans son *Panégyrique*, dans son *Éloge d'Hélène*, il a dit de la contrainte faite à ce peuple. Voyez sur cette difficulté, avec les passages qui viennent d'être indiqués, la note 36 de Larcher sur le livre IXe d'Hérodote.

1. Cf. Plutarch., *Vit. Thes.*, 28.

2. V. 766. Corneille dans son *Troisième discours, Des trois unités*, a relevé spirituellement ce défaut de vraisemblance. « Euripide, a-t-il dit, dans *les Suppliantes*, fait partir Thésée d'Athènes avec une armée, donner une bataille devant les murs de Thèbes, qui en étaient éloignés de douze ou quinze lieues, et revenir victorieux en l'acte suivant; et depuis qu'il est parti, jusqu'à l'arrivée du messager qui vient faire le récit de sa victoire, Éthra et le chœur n'ont que trente-six vers à dire. C'est assez bien employer un temps si court. » *Enorme brevità del tempo*, a dit à son tour, de l'étroit espace de temps où sont resserrés les événements multipliés de cette tragédie, Métastase, dans ses *Observations* sur le théâtre grec.

LE MESSAGER.

Nul esclave n'a eu de part à cette œuvre; vous eussiez dit que ces morts avaient été chers à Thésée.

ADRASTE.

Quoi donc! a-t-il lavé lui-même les blessures de ces infortunés?

LE MESSAGER.

Il a de plus dressé leur lit funèbre, enveloppé leur dépouille.

ADRASTE.

C'était un ministère bien triste, bien humiliant.

LE MESSAGER.

Est-il humiliant de prendre part aux maux communs de l'humanité[1]?

Nous savons quel fut le succès d'un vers de Térence[2] fort ressemblant à ce dernier trait :

Homo sum : humani nihil a me alienum puto.

Ce n'étaient pas là de ces maximes parasites et ambitieuses qui cherchent l'applaudissement : c'était la leçon même du théâtre antique.

L'action est parvenue à son terme; le reste ne sera plus, pour ainsi dire, qu'une élégie à grand spectacle. Mais, au milieu du trouble de la douleur et du désordre lyrique, il y a encore place, pour les Grecs, à l'observation morale. L'aveu involontaire de cette jalousie secrète que nous donne, dans le malheur, la prospérité d'autrui, me semble s'échapper, avec bien de la vérité, de ces premières paroles du chœur :

« D'un côté le bonheur, de l'autre l'infortune. Pour cette ville, pour les chefs de ses guerriers, c'est un surcroît de gloire et d'honneur; pour moi, c'est le spectacle de mes enfants qui ne sont plus, spectacle douloureux, et cependant bien doux[3]!... »

L'arrivée du cortége funèbre conduit par Adraste, qui a été le recevoir, le mouvement tumultueux de ces mères qui se précipitent sur les cercueils de leurs fils, devaient offrir un tableau animé et touchant. Quand les premiers trans-

1. V. 766-773.
2. *Heaut.*, I, 1, 77.
3. V. 780 sqq.

ports de la douleur s'étaient calmés, Thésée interrogeait Adraste sur ces guerriers si regrettés. C'était de leur caractère qu'il s'informait et non du détail de leurs exploits; car, disait-il, ou plutôt disait à sa place Euripide, pour se moquer en passant des relations de combat trop circonstanciées :

« Demander quels ennemis un guerrier a rencontrés sur le champ de bataille, de quelle lance il a été blessé, c'est faire une question ridicule : la réponse ne le serait pas moins. Dans l'ardeur de la mêlée, lorsque le fer étincelle de toutes parts, qui peut observer exactement la conduite de chacun?... En présence de l'ennemi, à peine a-t-on le loisir de distinguer ce qu'il importe le plus de voir[1]. »

On peut juger par cette satire littéraire[2] si le mouvement de la composition laisse à Euripide la présence d'esprit que l'ardeur du combat enlève au guerrier.

L'éloge des guerriers morts[3], tel que le fait Adraste, contredit l'idée qu'on s'en forme d'après *les Sept Chefs* d'Eschyle, et même d'après *les Phéniciennes* d'Euripide. Il paraît étrange d'entendre louer les vertus domestiques, les qualités sociables de ces hommes violents et audacieux, qui bravaient la terre et le ciel même[4]. Plusieurs critiques[5] ont supposé, non sans vraisemblance, que des allusions contemporaines réchauffaient cette scène un peu froide. On remarquera, avec Denys d'Halicarnasse[6], qu'elle fait remonter bien haut l'usage des éloges funèbres. Il en est de même de cette scène d'Eschyle, dans la-

1. V. 850 sqq.
2. Sur des satires de ce genre que s'est ailleurs permises Euripide, voyez t. I, p. 347 sqq.; II, 349 sq.; III, 303.
3. La liste de ces guerriers diffère un peu, chose bizarre! de celle que le même poëte en a donnée dans ses *Phéniciennes*, v. 119 sqq. Sur cette diversité et sur la comparaison de ces listes avec d'autres, qui se trouvent chez Eschyle et Sophocle, voyez t. I, p. 187 sq.; III, 309.
4. A l'occasion de la modération de Pélopidas, Plutarque (*Vit. Pelop.*, III) rapporte ce qui est dit ici de celle de Capanée. Zénon, selon Diogène Laerce, VII, I, aimait à citer ce passage.
5. Lebeau jeune, Mémoire déjà cité, p. 448; W. Schlegel.
6. *Ant. rom.*, V. 17.

quelle les vieillards d'Argos demandent avec indignation à Clytemnestre, après le meurtre d'Agamemnon, qui l'ensevelira, qui le pleurera, qui le louera sur sa tombe[1].

Viennent ensuite des arrangements trop arbitraires que prennent entre eux, dans l'intérêt évident du poëte et de sa pièce, Adraste et Thésée. Un même bûcher consumera les généraux argiens, à l'exception de Capanée, dont le corps, frappé de la foudre, sera brûlé à part comme une dépouille sacrée. Cette dernière cérémonie aura lieu sur la scène, en présence des Suppliantes, que la vraisemblance appellerait pour la plupart aux funérailles de leurs enfants, qui ne restent que sur un prétexte, sans doute parce que leur présence est nécessaire à la décoration du théâtre, et que ce qui va suivre a besoin de spectateurs.

Tandis que les monuments funèbres s'élèvent, comme nous en avertit le chœur dans des chants d'un inépuisable pathétique, la veuve de Capanée, Évadné, paraît sur un rocher qui domine le bûcher de son époux, dans le dessein de s'y précipiter. Son vieux père, Iphis, à la vigilance duquel elle s'est dérobée, la suit de près, mais n'arrive que pour assister à cet acte de désespoir. Quoiqu'trop épisodique et trop peu préparée, cette catastrophe tragique est d'un grand effet, et, par la vive émotion qu'elle excite, elle rompt heureusement l'uniforme expression de la plainte. Qu'on se figure[2] Évadné, en habit de fête, dans le transport d'une joie funeste, contemplant le corps de son époux, et mesurant des yeux l'abîme enflammé qui va la recevoir; Iphis, qui ne peut ou qui craint de comprendre ses menaçants discours; enfin la stupeur l'horreur profonde des témoins impuissants de cette ter-

1. *Agam.*, v. 1513 sqq.
2. C'est le sujet d'un des tableaux décrits par Philostrate (voyez notre t. I, p. 151) dans ses *Imagines*, II, 30, d'après la belle scène d'Euripide, probablement. Le sophiste n'a pas toutefois emprunté à Euripide l'idée prétentieuse de ses amours qu'il représente allumant de leurs flambeaux le bûcher de Capanée.

rible scène. Euripide est le poëte de la douleur; son génie ne pouvait lui manquer pour peindre, dans Iphis, l'affliction d'un père privé à la fois de tous ses enfants. Car ce n'est pas seulement sa fille Évadné qui lui est ravie; il avait auparavant perdu son fils Etéocle, l'un des Sept chefs, et il les unit tous deux dans ses regrets déchirants.

« .... Dans ma jeunesse, voyant ceux qui devenaient pères, j'étais amoureux de la paternité; je mourais du désir de posséder des enfants. Ah! si j'avais pu connaître.... quelle est la douleur d'un père à qui ses enfants sont ravis, jamais je ne me fusse exposé à souffrir ce que je souffre en ce moment[1]. Hélas! j'avais donné le jour à un fils plein de vertu et de vaillance, et voilà qu'il m'est enlevé. Que faut-il que je fasse, infortuné? Retourner dans ma demeure? mais qu'y trouverai-je? une vaste solitude, une vie désolée. Aller vers la maison de Capanée? Elle m'était chère, quand j'avais une fille; mais je n'en ai plus, j'ai perdu celle qui pressait mes joues de ses lèvres, qui entourait ma tête de ses bras caressants. Qu'y a-t-il pour un père, dans sa vieillesse, de si doux qu'une fille? Les fils ont l'âme plus haute, mais leur amour est moins tendre, a moins de charmes[2]. Oh! qui me ramènera dans ma demeure? qui me plongera dans les ténèbres, pour que j'achève de consumer par la faim ce corps débile?... O vieillesse, plus forte que le malheur, que je te hais[3]! »

Les cérémonies funèbres sont terminées. On voit venir les fils des guerriers argiens portant dans leurs bras l'urne et la cendre de leurs pères. A cet aspect, la douleur générale, un instant distraite par le sacrifice d'Évadné et le désespoir d'Iphis, se ranime avec une sorte d'emportement. Aux gémissements redoublés des mères se mêlent les vœux de vengeance des enfants, qui grandiront pour la perte de Thèbes et seront un jour des Sthénélus, des Diomède, les redoutables Épigones.

Cependant Thésée réclame d'Argos, qui la lui promet par la voix d'Adraste, une éternelle reconnaissance. Minerve elle-même paraît pour prescrire le serment solennel par lequel cette cité s'oblige à ne jamais combattre contre Athènes, à la défendre même contre ses ennemis, se dévouant, si jamais elle se parjure, à la vengeance céleste. Le but politique de la pièce se montre avec évidence dans ce dénoûment; il y justifie la présence, ailleurs trop prodiguée par Euripide, d'une divinité.

1. Cf. *Rhes.*, v. 977 sqq. Voyez plus haut, p. 177.
2. Voyez notre t. II, p. 241.
3. V. 1094-1115.

Transportons-nous par la pensée dans le théâtre de Bacchus; supposons-nous, pour un instant, ou Athéniens ou Argiens, et peut-être nous ferons-nous quelque idée de l'effet que pouvait produire, devant un tel auditoire, cette imposante réclamation de droits si anciens, et placés sous la garde d'une si sainte autorité.

Le poëte y comptait sans doute, lorsqu'il négligeait avec tant de liberté les règles ordinaires de la vraisemblance et le soin de la composition; lorsqu'il multipliait, avec si peu de scrupule, les allusions les plus étrangères à son sujet. Il pouvait compter aussi sur des beautés dramatiques bien dignes d'excuser, d'effacer tant de défauts.

Ces beautés, auxquelles j'ai cru devoir m'arrêter de préférence, ont été froidement louées par la plupart des critiques modernes, et elles ont entièrement échappé à l'attention de La Harpe. *La seule chose* qui lui paraisse *remarquable* dans *les Suppliantes*, *c'est*, dit-il, *qu'on y trouve au dénoûment une scène de spectacle qui a pu donner à Voltaire l'idée du bûcher d'Olympie*[1]. J'ai mis le lecteur à même de juger si *les Suppliantes* n'ont en effet d'autre mérite qu'une ressemblance accidentelle avec un des plus faibles ouvrages de la vieillesse de Voltaire[2].

L'antiquité jugeait plus favorablement cette tragédie:

1. *Lycée.*
2. Il peut encore s'édifier à cet égard, en lisant l'éloquente analyse qu'a donnée en 1849, de la tragédie d'Euripide, M. Saint-Marc Girardin, dans le chapitre XXXII de son *Cours de littérature dramatique*, intitulé : *De la pitié envers les morts.* — L'ANTIGONE *de Sophocle.* — Les SUPPLIANTES *d'Euripide.* — La THÉBAÏDE *de Stace.* — *Les* NUITS *d'Young.*

une anecdote curieuse, rapportée par Diodore de Sicile[1], nous fait connaître qu'à l'époque où elle parut, elle s'empara vivement de l'imagination des spectateurs.

La veille de la bataille navale livrée près des îles Arginuses, l'un des généraux athéniens qui devait le lendemain commander la flotte, Thrasyle, vit en songe le théâtre d'Athènes rempli d'une foule prodigieuse de peuple, devant laquelle il jouait, avec six de ses collègues, *les Phéniciennes* d'Euripide, tandis que les chefs ennemis jouaient sur la même scène *les Suppliantes* du même poëte. Il lui sembla que son parti avait remporté la victoire, mais que tous ses acteurs étaient morts, à l'exemple des Sept Chefs devant Thèbes. Le devin consulté sur ce songe prononça que six des généraux athéniens périraient.

Ovide se souvenait des *Suppliantes*, lorsque dans cette énumération des héroïnes de l'amour conjugal qui ouvre le troisième livre de son Art d'Aimer[2], comme pour en racheter par avance les profanes leçons, à la suite de Pénélope, de Laodamie, d'Alceste, il introduisait Évadné, et lui faisait dire, se précipitant dans le bûcher de son époux : « Reçois-moi, Capanée ; que nos cendres soient confondues ! »

Accipe me, Capaneu; cineres miscebimur, inquit
Iphias; in medios desiluitque rogos.

On ne peut douter que Stace ne se soit aussi souvenu des *Suppliantes* comme de l'*Antigone*. Ces deux tragédies ont contribué[3], pour une part égale, à fournir la matière du dernier livre de sa Thébaïde. Elles n'ont pas d'ailleurs exercé d'influence sensible sur le goût d'un poëte trop ami de l'emphase et de la recherche, peut-être pour bien sentir, mais certainement pour exprimer la vérité grecque. Chez lui, l'action touchante d'Euripide

1. XIII, 97. Cf. Xenoph., *Hist. græc.*, I, 7.
2. V. 11 sqq.
3. Voyez notre t. II, p. 283.

disparaît au milieu des lieux communs épiques de toutes sortes, dénombrements d'armées, descriptions d'armes, détails de combats et de blessures, qu'il s'arrête à développer curieusement, prétentieusement ; les scènes s'y tournent en harangues ampoulées, où la douleur d'Évadné, interprète des Suppliantes, et la générosité de Thésée, ne deviennent pas moins déclamatoires que l'inhumanité de Créon. Il ne manque cependant pas, on doit le dire aussi, dans cette transformation, de beaux traits, et même de morceaux frappants. Telles sont ces paroles de Thésée immolant Créon :

« Te plaît-il enfin d'accorder à tes ennemis morts les justes honneurs du bûcher, aux vaincus la terre du tombeau ? Va recevoir aux enfers ton châtiment, sans souci toutefois de ta sépulture. »

Vade atra dature
Supplicia, extremique tamen secure sepulcri[1].

Telle est surtout cette tirade, le plus beau passage, je crois, le moins mêlé de faux goût du poëme, sur l'autel de la Clémence, de la Pitié[2], vers lequel le poëte a eu l'heureuse idée, l'idée tragique, qu'eût enviée le pathétique Euripide, de conduire ses Suppliantes :

« Au centre de la ville était un autel dont on n'avait honoré aucun des dieux puissants du ciel. La douce Clémence y a fixé son séjour et les malheureux l'ont consacré. Jamais il n'est sans suppliants ; il ne repousse aucun vœu. Là sont entendus tous ceux qui prient ; le jour, la nuit, on en peut approcher et y apaiser la divinité seulement par la plainte. On l'honore à peu de frais ; point d'encens jeté dans la flamme, point de sang répandu à grands flots ; des larmes seules le baignent. L'offrande pieuse de tristes chevelures, les vêtements du malheur déposés

1. *Thebaïd.*, XII, 779 sqq.
2. Ἔλεος, Apollod., *Biblioth.*, II, 8, I ; Misericordia, Quintilian, *Inst., orat.*, V, 11, 38 ; Apul., *Metam.*, II ; Clementia, Plin., *Hist. nat.*, II, v ; Stat., *Thébaïd.*, XII, 482.

Misericordiam.... prudentissima civitas Atheniensium non.... pro affectu, sed pro numine consecravit. QUINTILIAN., *ibid.*

Flentibus aram
Et proprium miseris numen statuistis Athenæ.
CLAUDIAN., *de Bell. Gildon.*, 404.

dans une meilleure fortune, voilà ses ornements. Autour est un bois au doux ombrage, des lauriers religieusement parés de bandelettes, l'olivier, cet arbre des suppliants. Point d'image; la figure de la déesse n'est confiée à aucun métal; c'est dans les cœurs qu'elle aime à faire son séjour. Cet autel n'est jamais sans adorateurs tremblants, sans une foule malheureuse qui l'assiége; il n'est ignoré que des heureux. On dit que, protégés par les armes d'Athènes, après les funérailles du dieu leur père, les enfants d'Hercule le fondèrent. C'est une tradition au-dessous de la vérité. On doit croire que les dieux eux-mêmes, ces hôtes de l'Attique, qui lui ont donné des lois, des mœurs nouvelles, les rites sacrés, les semences nourricières, confiées au sol jusque-là stérile, que ces dieux y ont eux-mêmes consacré un asile commun à tous les malheureux, duquel n'approchassent ni la colère, ni la menace, ni les volontés tyranniques, dont les caprices violents de la Fortune respectassent la sainteté. Dès lors il était connu de nations innombrables : guerriers vaincus, citoyens exilés, rois déchus, involontaires coupables, s'y rendent en foule et viennent y chercher la paix. Cette demeure hospitalière a plus tard vaincu les fureurs d'Œdipe, sauvé Olynthe de la destruction, de la mort, soustrait à la poursuite de sa mère le malheureux Oreste[1]. »

1. *Thebaïd.*, XII, 481 sqq.

CHAPITRE DIX-NEUVIÈME.

Continuation du même sujet.

Le moule dramatique dans lequel Euripide avait jeté ses *Suppliantes*, il y a aussi, à une autre époque, pour une autre occasion, jeté un autre sujet, celui de ses *Héraclides*. Si l'on peut s'étonner du sans-façon qui lui a fait reproduire, au bout de quelques années, une combinaison presque absolument pareille de personnages, de situations, de tableaux, il y a lieu aussi d'admirer la singulière flexibilité d'esprit et de talent, qui a su l'accommoder à des circonstances contraires, à un ordre différent d'aventures. La seconde pièce, en effet, est aussi hostile aux Argiens que la première leur était favorable, et la générosité d'Athènes, toujours égale à elle-même en toute occurrence, s'y exerce envers de nouveaux suppliants; non plus les mères, les fils des guerriers morts sous les murs de Thèbes et barbarement privés de sépulture, mais la famille, la postérité d'Hercule, que poursuit, depuis la mort du héros, par toute la Grèce, l'impitoyable Eurysthée.

Cette troupe errante s'est arrêtée à Marathon[1], l'une des villes qui composent la Tétrapole[2], partie de l'Attique échue en héritage[3] à l'un des deux fils de Thésée,

1. V. 32.
2. V. 80. Cf. Aristoph., *Lysistr.*, 285, schol.; Diod. Sic., IV, 57; XII, 45; schol. Soph. ad *Œd. Col.*, 689; Strabon, VIII, etc.. Voyez Musgrave, ad. v. 36; Raoul-Rochette, *Théâtre des Grecs*, édition de 1821, t IX, p. 414.
3. V. 36. Cf. 114.

dans une meilleure fortune, voilà ses ornements. Autour est un bois au doux ombrage, des lauriers religieusement parés de bandelettes, l'olivier, cet arbre des suppliants. Point d'image; la figure de la déesse n'est confiée à aucun métal; c'est dans les cœurs qu'elle aime à faire son séjour. Cet autel n'est jamais sans adorateurs tremblants, sans une foule malheureuse qui l'assiége; il n'est ignoré que des heureux. On dit que, protégés par les armes d'Athènes, après les funérailles du dieu leur père, les enfants d'Hercule le fondèrent. C'est une tradition au-dessous de la vérité. On doit croire que les dieux eux-mêmes, ces hôtes de l'Attique, qui lui ont donné des lois, des mœurs nouvelles, les rites sacrés, les semences nourricières, confiées au sol jusque-là stérile, que ces dieux y ont eux-mêmes consacré un asile commun à tous les malheureux, duquel n'approchassent ni la colère, ni la menace, ni les volontés tyranniques, dont les caprices violents de la Fortune respectassent la sainteté. Dès lors il était connu de nations innombrables : guerriers vaincus, citoyens exilés, rois déchus, involontaires coupables, s'y rendent en foule et viennent y chercher la paix. Cette demeure hospitalière a plus tard vaincu les fureurs d'Œdipe, sauvé Olynthe de la destruction, de la mort, soustrait à la poursuite de sa mère le malheureux Oreste[1]. »

1. *Thebaïd.*, XII, 481 sqq.

CHAPITRE DIX-NEUVIÈME.

Continuation du même sujet.

Le moule dramatique dans lequel Euripide avait jeté ses *Suppliantes*, il y a aussi, à une autre époque, pour une autre occasion, jeté un autre sujet, celui de ses *Héraclides*. Si l'on peut s'étonner du sans-façon qui lui a fait reproduire, au bout de quelques années, une combinaison presque absolument pareille de personnages, de situations, de tableaux, il y a lieu aussi d'admirer la singulière flexibilité d'esprit et de talent, qui a su l'accommoder à des circonstances contraires, à un ordre différent d'aventures. La seconde pièce, en effet, est aussi hostile aux Argiens que la première leur était favorable, et la générosité d'Athènes, toujours égale à elle-même en toute occurrence, s'y exerce envers de nouveaux suppliants; non plus les mères, les fils des guerriers morts sous les murs de Thèbes et barbarement privés de sépulture, mais la famille, la postérité d'Hercule, que poursuit, depuis la mort du héros, par toute la Grèce, l'impitoyable Eurysthée.

Cette troupe errante s'est arrêtée à Marathon[1], l'une des villes qui composent la Tétrapole[2], partie de l'Attique échue en héritage[3] à l'un des deux fils de Thésée,

1. V. 32.
2. V. 80. Cf. Aristoph., *Lysistr.*, 285, schol.; Diod. Sic., IV, 57; XII, 45; schol. Soph. ad *Œd. Col.*, 689; Strabon, VIII, etc.. Voyez Musgrave, ad. v. 36; Raoul-Rochette, *Théâtre des Grecs*, édition de 1821, t. IX, p. 414.
3. V. 36. Cf. 114.

Démophon [1]. Elle s'y est réfugiée dans le temple de Jupiter [2]. Elle a enfin trouvé un asile doublement domestique, si on peut le dire, auprès d'un roi parent des Héraclides, d'un dieu leur aïeul. Deux vieillards, qui, succombant au poids de l'âge et du malheur, auraient besoin eux-mêmes de soutiens et de protecteurs, ont guidé la fuite de ces malheureux enfants, et veillent sur eux. Autour d'Alcmène sont rassemblées les filles, dans l'intérieur du temple ; près de l'autel extérieur se pressent les fils, non pas tous : ceux à qui leur âge permet déjà des soins virils, et à leur tête Hyllus, sont en quête d'un nouveau lieu de refuge qui reçoive les exilés, si la protection d'Athènes venait à leur manquer. Les plus jeunes cependant restent sous la garde d'Iolas, neveu d'Hercule, qui autrefois s'est dévoué seul à partager ses périls, conduisant son char, portant ses armes, combattant avec lui [3], et maintenant, tout vieux et cassé qu'il est, se dévoue à la défense de sa postérité. C'est Iolas qui est chargé du prologue, office dont il ne s'acquitte pas sans arriver bientôt d'un début sentencieux [4], et de la préface qui le suit, à cette expression déjà dramatique de son noble caractère et de sa tragique situation :

« . . . Exilés, je partage leur exil ; malheureux, leur malheur. Je rougirais de les abandonner et que l'on pût dire : Voyez ! ces enfants n'ont plus de père, et Iolas, leur parent, ne prend pas leur défense [5] !...

« . . . . O mes enfants, mes enfants, venez près de moi et attachez-vous à mes vêtements. Je vois s'approcher le héraut d'Eurysthée, celui qui nous poursuit, qui nous chasse partout

1. D'autres traditions faisaient arriver les Héraclides dans l'Attique du vivant de Thésée. Voyez Diod. Sic., IV, 57 ; Pausan., *Att.*, XXXII, etc.
2. Apollodore (*Bibl.*, II, 8) et d'autres disent que les Héraclides se réfugièrent à l'autel de la Pitié. Voyez la note de Barnès sur le v. 79, où il cherche à mettre d'accord les deux traditions. Voyez aussi ce qui a été dit précédemment de l'autel de la Pitié, p. 203 sq.
3. V. 6 sqq., 86 sqq., 215 etc. Cf. Hesiod., *Scut. Herc*, v. 77, etc.
4. On peut le rapprocher de celui du *Philoctète*, chez le même poëte. Voyez t. II, p. 132.
5. V. 26 sqq.

devant lui. Homme odieux, puisses-tu périr et celui qui t'envoie ! C'est toi qui, de cette même bouche, as dénoncé tant d'ordres cruels à leur généreux père [1]. »

Ce ministre du tyran d'Argos, c'est Coprée, nom qui n'est pas prononcé dans la pièce, mais qu'a fourni Homère à la liste des personnages, par ces vers touchants de l'Iliade [2], où il peint l'excellent fils d'un si méchant père expirant, à la vue de ses compagnons épouvantés et attendris, sous la lance d'Hector. Une violence brutale, le mépris du droit, du malheur, de la faiblesse, des discours d'une arrogance à laquelle rien n'impose, tels sont les traits qui caractérisent Coprée. Euripide les a exprimés avec énergie, et non sans variété, dans une suite de scènes où il le peint, d'abord insultant à la débilité d'Iolas, qu'il renverse et foule aux pieds, pour aller arracher de l'autel ses jeunes victimes ; puis, s'expliquant avec dédain devant les vieux citoyens de Marathon, accourus aux cris de détresse que pousse le protecteur impuissant des Héraclides, le suppliant insulté d'Athènes et de Jupiter ; bravant enfin insolemment jusqu'à la majesté royale dans la personne de Démophon, lorsque le fils de Thésée, le souverain de la Tétrapole, attiré lui-même, avec son frère Acamas [3], par cette scène de désordre, vient lui demander compte de sa conduite, indigne de l'habit grec qu'il porte, et convenable seulement à un barbare. Il est, répond-il, Argien ; il réclame justement des fugitifs qu'Argos a condamnés au supplice. Athènes n'osera point ce que nul peuple n'a osé, se compromettre pour leur cause. Si elle les livre, ou du moins refuse de les accueillir, elle s'acquiert l'alliance du puissant Eurysthée ; autrement, elle s'expose à sa vengeance, qui ne se fera pas attendre. Et pour qui encore son roi lui ferait-il courir ce danger, et mériterait-il ainsi sa colère ? pour un vieillard qui n'est déjà plus qu'une ombre, pour des enfants

1. V. 48 sqq.
2. XV, 638 sqq.
3. V. 118. Cf. 665, 959. Comme d'autres personnages du même théâtre, Acamas ne joue dans la pièce qu'un rôle muet.

qui ne pourront de longtemps, si jamais ils le peuvent, s'acquitter envers leurs bienfaiteurs. Qu'elle ne commette point la folie qui lui est trop ordinaire de préférer l'alliance des faibles à celle des forts! Ce discours, dont l'emportement et l'insolence ne manquent pas d'artifice, et où sont assez habilement touchées des raisons de prudence et d'utilité qui trop souvent retiennent les mouvements généreux du cœur, ne peut rien sur ceux auxquels il s'adresse, sur ces représentants héroïques d'un peuple qui mettait sa gloire à s'exposer pour la défense des opprimés, et acceptait comme un éloge, nous l'avons vu dans *les Suppliantes*[1], nous le retrouvons ici[2], les reproches qu'on lui faisait de son imprudence.

Démophon, à qui le poëte a donné une magnanimité simple, une dignité calme, n'y réplique pas et se contente d'inviter Iolas à dire, à son tour, ses raisons. C'est, remarque en commençant ce dernier, avec un à-propos qui devait charmer ses auditeurs, ceux du drame, ceux de l'amphithéâtre, par une allusion délicate à l'équité des jugements chez les Athéniens, c'est un avantage nouveau pour lui; il a enfin rencontré une terre de liberté, où on ne lui refuse pas, comme ailleurs, la faculté d'entendre et de répondre. Il répond donc et d'une manière bien persuasive, repoussant les prétentions injustes d'Argos sur ceux qu'elle a bannis et qui sont devenus pour elle des étrangers; réclamant les droits des enfants d'Hercule à la protection des fils de Thésée, proche parent de leur père, et, toute la Grèce le sait, en de si grands besoins, son obligé; intéressant adroitement, mais avec une adresse qui n'a ici rien de la rhétorique, que semblent seuls suggérer à l'orateur son danger, sa passion, à une cause si juste, l'orgueil d'Athènes, la générosité, la compassion de Démophon.

« . . . . Parce qu'on est exilé d'Argos, faudra-t-il donc qu'on le soit du reste de la Grèce? non pas d'Athènes du moins. La

1. V. 322 sqq., 578 sqq. Voyez plus haut, p. 192.
2. V. 328 sqq. Cf. 175 sqq.

crainte des Argiens ne lui fera pas repousser de son territoire les enfants d'Hercule. Ce n'est pas ici Trachine, ou quelques-unes de ces petites villes de l'Achaïe, d'où tu as pu, non pas assurément par de justes raisons, mais en faisant valoir, comme tout à l'heure, le nom d'Argos, chasser des suppliants assis au pied de l'autel. S'il en devait être ainsi, si un décret des Athéniens confirmait tes discours, je ne les tiendrais plus pour libres. Mais je connais leur esprit, leur caractère : ils aimeront mieux mourir. La honte, pour les hommes généreux, compte plus que la vie. C'est en dire assez, je m'arrête. La louange, je le sais, peut devenir importune, j'en ai moi-même senti le poids[1].

« . . . . Ces enfants réclament aujourd'hui de toi le prix des bienfaits de leur père; ils te conjurent de ne point les livrer, de ne point souffrir qu'arrachés à tes dieux, ils soient rejetés de cette terre. Il y aurait de la honte pour toi, du déshonneur pour Athènes, à ce que des parents, malheureux, fugitifs, suppliants (hélas! regarde-les, regarde-les!), éprouvassent cette violence. Je t'en conjure, tendant vers toi ces rameaux, par tes mains, par ton visage que je touche, ne refuse pas d'ouvrir les bras aux enfants d'Hercule. Sois pour eux un parent, un ami, un père, un frère[2], un maître même : tout vaut mieux pour eux que de tomber au pouvoir des Argiens[3]. »

Le chœur est ému de cette prière; Démophon ne l'est pas moins : il se rend noblement, quoi qu'il puisse lui en coûter, à ce qu'exigent de lui la religion, les droits du sang et de la reconnaissance, son honneur et celui d'Athènes ; il reçoit sous sa protection les Héraclides ; il congédie le héraut d'Argos. Nouvelles injonctions de celui-ci, nouvelles menaces, vivement relevées, et desquelles résulte un de ces entretiens coupés, qui, dans les scènes grecques comme dans la nature, succèdent vo-

1. V. 188-203.
2. Cf. Hom., *Iliad.*, VI. 429 sq. : « Hector, tu es désormais pour moi un père, une mère, un frère; tu es mon époux! »; Terent., *Andr.*, I, vi, 295 :

Te isti virum do, amicum, tutorem, patrem.

Racine, *Iphigénie en Aulide*, acte III, sc. 5 :

Elle n'a que vous seul : vous êtes en ces lieux
Son père, son époux, son asile, ses dieux.

3. V. 219-230.

lontiers à des raisons plus continûment déduites. La dispute s'échauffe tellement que le héraut et le roi, entre lesquels le chœur s'interpose, sont tout près d'en appeler à la force, l'un pour mettre la main sur ceux qu'il réclame, l'autre pour châtier cet attentat contre le droit des gens par un attentat semblable. C'est ainsi, comme on l'a ingénieusement remarqué [1], qu'Euripide corrige et explique la tradition fâcheuse qui accusait les Athéniens d'avoir mis à mort, au mépris du droit des gens, l'envoyé d'Eurysthée[2]. Coprée se retire à la fin, menaçant de la guerre et de la guerre prochaine. On apprend de lui (ce détail n'est pas jeté ici sans intention : il prépare aux événements qui vont suivre, il justifie d'avance le poëte de les comprendre dans les étroites limites de son drame) qu'Eurysthée est déjà à la tête de son armée, sur les frontières de la ville d'Alcathus, c'est-à-dire de Mégare [3], tout près de l'Attique, attendant le résultat de la négociation et dans le dessein, si elle échoue, d'envahir et de ravager le pays :

« Dès qu'il saura votre outrage, il vous apparaîtra terrible, à toi et à tes citoyens, à cette terre et à ses productions [4]. »

On remarque ce dernier trait auquel prêtaient un intérêt tout présent les récentes dévastations de la guerre du Péloponèse, si funestes pour le sol athénien, et par lesquelles n'avaient pas été épargnés même ces oliviers que la tragédie de ce temps [5] représentait cependant comme placés sous la garde des dieux.

Un ennemi si redoutable, tout prêt à fondre sur eux, Démophon, et les vieillards de Marathon, au nom du peuple athénien, le bravent courageusement, soutenus par

1. H. Weil, *De Tragœdiarum Græcarum cum rebus publicis conjunctione*, p. 7 sq.
2. Philostrat., *Vit. Sophist.*, II, I, 8.
3. Cf. Theogn., 774; Pausan., *Att.*, XLII; *Ciris*, 105 sq.
4. V. 279 sq.
5. *Œdip. Col.*, v. 680 sqq. Voyez notre t. II, p. 228 sq.

la justice de leur cause et le sentiment de leur indépendance méconnue. Iolas, d'autre part, remercie les hommes généreux qui hasardent tant pour les nobles mais malheureux enfants d'Hercule. Ses paroles fort touchantes étaient accompagnées d'un jeu de scène qui ne l'était pas moins, et qu'à l'ordinaire elles nous retracent. Elles offraient en outre, je m'imagine, une allusion, avidement saisie, à quelque grief d'Athènes contre les descendants de ceux auxquels elle s'était montrée autrefois si secourable.

« . . . . Approchez, mes enfants, et donnez-leur la main ; ils ne la repousseront point. Ce sont vos vrais amis, nous en avons fait l'expérience. Si jamais vous revenez dans votre patrie et qu'il vous soit donné d'habiter la maison de votre père, de rentrer en possession de ses honneurs, regardez-les toujours comme vos sauveurs et vos amis. Pleins du souvenir de leurs bienfaits, que jamais il ne vous arrive de vous armer de la lance contre cette terre, cette ville ; qu'elles vous soient, au contraire, chères entre toutes. Ils méritent votre respectueuse reconnaissance ceux qui n'ont pas hésité à se faire de tels ennemis pour nous défendre, nous qu'ils voyaient cependant errants et sans ressource ; qui ne nous ont pas livrés, qui ne nous ont pas repoussés de leur territoire. Ah ! je t'exalterai par mes louanges, que je vive, que je meure. Oui, quand je serai mort, ô cher fils de Thésée, m'approchant de ton père, je réjouirai son cœur en lui contant tout ceci, avec quelle générosité tu as reçu, secouru les enfants d'Hercule, comme tu sais soutenir dans la Grèce la gloire paternelle. Tu es de bien noble race et ne te montres point inférieur au héros de qui tu es né, comme si peu savent faire ; car combien en est-il qui ne soient pires que leurs pères [1] ? »

On reproche à Euripide, non sans raison, l'abus des moralités, et des moralités satiriques. Il est juste cependant de reconnaître qu'il excelle à les amener. Avec quel naturel arrive, comme entraînée par le mouvement de la passion, celle qu'il emprunte à Homère et place à la fin de cette tirade ! Il y en avait, au commencement, du même genre, sur l'avantage de devoir le jour à de bons et nobles parents, la sagesse de s'unir par le mariage à

1. V. 306-327. Cf. Hom., *Odyss.*, II, 276 sq.

d'honorables familles, la folie de condamner d'avance, par d'indignes alliances, ses enfants à rougir[1], qu'introduisait à peu près aussi naturellement cette réflexion d'Iolas, que c'est à l'illustre mémoire d'Hercule que sa famille doit de trouver des protecteurs. Peut-être les inclinations épigrammatiques du poëte paraissaient-elles davantage lorsque le chœur, remontrant à Démophon combien l'occasion était pressante, faisait surtout valoir cette raison, que le héraut d'Eurysthée, dans son rapport à son maître, ne manquerait pas de grossir beaucoup de choses, ses injures, ses dangers, comme d'ordinaire font les hérauts[2].

Démophon n'a pas besoin qu'on le rappelle à ses devoirs de roi. Il montre un louable empressement à s'en acquitter. Il va, dit-il, faire observer par des éclaireurs les mouvements de son ennemi pour n'en pas être prévenu, rassembler, disposer l'armée athénienne, sacrifier aux dieux, et enfin consulter les devins. Dans la mention de cette dernière circonstance se trouve encore, il importe de le remarquer, une préparation habile à un des principaux incidents du drame. Iolas, invité par le roi à se retirer avec les jeunes suppliants dans son palais, préfère rester près de l'autel jusqu'à ce que l'événement ait décidé de leur sort: nouvelle adresse du poëte, mais cette fois assez maladroite, car elle est trop visible, pour retenir sur la scène un personnage dont la continuelle présence est nécessaire à l'action. Quoi qu'il en soit, Iolas exprime une pleine confiance dans la protection des dieux d'Athènes qu'il continuera d'implorer. Le même sentiment anime quelques strophes remplies de récriminations menaçantes contre la violence du roi d'Argos, contre l'insolence de son héraut, et par lesquelles le chœur termine vivement ce que l'on a longtemps appelé le premier acte de la tragédie. Cet intermède lyrique est, comme ceux qui viennent ensuite, d'une brièveté inusitée, et l'on a fait

1. V. 296 sqq.
2. V. 291 sqq. Cf. *Supp.*, 402 sqq.

cette observation[1], que leur nombre, de quatre seulement, rendait plus facile et plus naturelle l'application à cette pièce de la division en cinq actes.

Iolas voit revenir Démophon et lit d'avance dans ses regards quelle triste nouvelle il apporte. Le roi d'Argos, posté avec ses troupes sur une colline qui domine la plaine de Marathon, était en vue de l'armée athénienne prête à le recevoir. Dans l'attente du combat on se hâtait d'amener les victimes qui devaient rendre les dieux favorables, et tous les devins rassemblés par ordre du roi interrogeaient avec lui les anciens oracles, tant connus que secrets, auxquels est attaché le salut de l'Etat. Or, dans tous, on a vu qu'il n'était pas permis de compter sur la victoire, si l'on n'immolait d'abord à Proserpine[2] une fille née d'un noble père. Cette victime, Démophon, quelque dévoué qu'il soit à la cause des Héraclides, ne la prendra certainement pas dans sa famille ; il n'imposera non plus à aucun de ses concitoyens un sacrifice qui révolterait tout homme de sens. Et déjà le peuple ému se divise en partis contraires, les uns approuvant ce que le roi a fait pour des étrangers suppliants, les autres blâmant son imprudence. On touche à la guerre civile, qu'il est urgent de prévenir. Qu'Iolas voie donc s'il peut trouver quelque moyen de sauver à la fois et ceux qui l'intéressent, et Athènes elle-même, de rétablir l'harmonie troublée entre le prince et ses sujets: car, dit en finissant Démophon (cela contraste avec les maximes despotiques professées dans la tragédie des *Perses*[3]), le pouvoir qu'il exerce n'est pas celui des rois barbares ; il faut qu'il agisse justement pour être traité de même[4].

Cette déclaration, quelque adoucie qu'elle soit par la délicatesse vraiment remarquable et remarquée[5] qu'y apporte Démophon, est bien pénible à entendre, et elle

1. Elmsley.
2. V. 407. Cf. v. 600.
3. V. 215 sqq. Voyez notre t. I, p. 225.
4. V. 422 sq.
5. Voyez Brumoy, Prévost.

produit, dans la situation des Héraclides, une révolution, une péripétie, à la beauté de laquelle on dirait qu'Euripide lui-même, prévenant le suffrage du public et les éloges de la critique, a voulu rendre hommage par les premières paroles qu'il prête à son Iolas. Le malheureux vieillard se compare, lui et les siens, à des nautonniers qui, battus de la tempête, vont gagner le rivage, quand tout à coup un vent contraire les en repousse[1]. Au milieu des regrets, bien touchants, qu'il donne, non pas à son propre sort, il y est indifférent, mais à celui de cette famille qu'il voulait, qu'il espérait sauver, à ses efforts inutiles, à son attente trompée, un moyen de salut semble lui apparaître. Si le roi d'Athènes le livrait aux Argiens; c'est lui surtout, le compagnon d'armes d'Hercule, qu'Eurysthée, dans son ressentiment, souhaiterait avoir entre ses mains. Hélas! il le croit ou tâche de le croire. Démophon n'a pas de peine à lui faire comprendre qu'Eurysthée est bien plus jaloux de tenir en sa puissance ces jeunes fils du héros chez qui doit vivre et grandir le souvenir de ses outrages et le désir de la vengeance. Iolas s'entend dire de nouveau, ou plutôt (c'est Euripide lui-même qui le remarque un peu plus loin[2], avertissant ingénieusement le spectateur d'une beauté qui eût pu lui échapper) les ménagements délicats de Démophon l'amènent à se dire que, s'il n'imagine rien de plus praticable, de plus efficace, il lui faudra songer sans délai à un autre asile.

En ce moment de détresse, d'anxiété, amené, prolongé si habilement, le temple de Jupiter, devant lequel, on ne l'a pas oublié, a lieu l'action, s'ouvre tout à coup, et il en sort l'aînée des filles d'Hercule. Elle est, comme l'aîné de ses fils, Hyllus, dont il sera aussi fort question dans la pièce, le fruit de son union avec Déjanire; quant à son nom qui ne se trouve pas plus chez Euripide que celui de Coprée[3], les éditeurs anciens du poëte l'ont de même em-

1. V. 426 sqq.
2. V. 493.
3. Voyez, plus haut, p. 207.

prunté à la tradition mythologique. Il y avait dans le bourg de Marathon une fontaine de Macarie, ainsi nommée en souvenir de cette héroïque fille[1].

Macarie s'excuse d'abord de manquer, en se présentant ainsi librement devant des hommes, aux bienséances de son sexe. Mais de l'intérieur du temple où elle était, on s'en souvient aussi, avec ses sœurs, sous la garde de leur aïeule Alcmène, elle a entendu les gémissements d'Iolas; elle a hâte de savoir de lui quel nouveau malheur menace la race d'Hercule. Iolas ne lui laisse pas ignorer à quel prix d'inflexibles oracles mettent la victoire dans laquelle est toute leur espérance. Elle répond à cette confidence en se désignant elle-même pour victime, avec une soudaineté, une fermeté de résolution, une force de raison, une hauteur de sentiments, une chaleur d'enthousiasme, qui émeuvent et transportent. Il faut la laisser parler elle-même :

Ne crains plus les lances d'Argos. De moi-même, ô vieillard, avant d'y être contrainte, je me présente pour mourir, j'offre ma tête au fer. Pourrions-nous, en effet, quand cette ville brave volontairement pour nous les plus grands dangers, laisser aux autres la peine, et, pouvant assurer notre salut, chercher seulement à ne pas mourir? Non certes; on rirait de nous, et justement, si, ne sachant que gémir en suppliants au pied des autels, nous montrions, enfants d'un tel père, tant de faiblesse. En quels lieux cette lâche conduite pourrait-elle être approuvée? Peut-être je ferais mieux d'attendre que cette ville étant, ce qu'aux dieux ne plaise, prise par l'ennemi, je tombasse moi-même en ses mains, afin sans doute qu'ayant subi, fille d'un héros, ses outrages, je n'en finisse pas moins par aller voir Pluton? Mais si, échappée de cette terre, j'errais de nouveau par la Grèce, ne rougirais-je pas de honte, lorsque j'entendrais dire : « Que venez-vous chercher ici avec vos rameaux et vos « bandelettes, lâches, trop épris de la vie? Quittez à l'instant « cette terre; ce n'est point à des lâches que nous accordons « notre secours. » Je n'aurais pas même, si je les laissais périr, et me sauvais seule, cet espoir d'un heureux avenir, qui trop souvent a fait trahir des amis. Qui voudrait d'une fille sans famille, abandonnée, pour en faire sa femme, pour avoir d'elle des enfants? Ne vaut-il pas mieux mourir que de tomber dans

1. Pausan., *Att.*, XXXII. Cf. Strab., VIII.

une fortune indigne de moi, convenable peut-être à quelque autre qui serait de race moins illustre? Prenez donc ce corps et conduisez-moi où il faut que je meure ; couronnez-moi, consacrez-moi, comme il vous semblera bon; et puis soyez vainqueurs de vos ennemis. Cette vie est à vous; je vous l'abandonne, volontiers, sans contrainte. Oui, je le proclame, je veux mourir pour mes frères et pour moi-même. Je ne tiens pas à l'existence, et j'ai trouvé une noble voie pour en sortir[1]. »

A cette généreuse résolution, à ces nobles accents de la digne fille d'Hercule, le chœur éclate en acclamations. Iolas, plein d'admiration, et aussi de pitié, voudrait du moins que le sort choisît entre elle et ses sœurs la victime demandée. Elle s'y refuse, avec une sorte d'indignation, ne voulant tenir que de sa libre volonté la gloire de mourir pour les siens. Ainsi s'exalte de plus en plus son âme ; ainsi croît son héroïsme ; on le lui dit, et le poëte, toujours ingénieux commentateur de son œuvre, nous le dit à nous-mêmes, par la bouche d'Iolas[2], et non pas, comme on l'a voulu à tort[3], de Démophon, témoin muet de cette belle scène, jusqu'au moment peu éloigné, on le verra, où son tour viendra d'y intervenir.

Iolas se rend et dans des termes dont Macarie loue la curieuse réserve[4]. Il ne lui conseille pas de mourir, ce serait avoir part à sa mort; il ne l'en détourne pas non plus, il se rendrait coupable envers la déesse à qui elle s'est librement vouée[5]. Il se contente de lui dire que son dévouement sera utile à sa famille. Nous avons rencontré ailleurs[6], chez notre poëte, un autre exemple de cette résignation respectueuse et sans larmes à un sacrifice sanglant, volontairement accepté par la victime[7].

Macarie souhaite qu'Iolas l'assiste au moment suprême; troublée de cette inquiétude publique que les poëtes et les

1. V. 499-533.
2. V. 552 sqq.
3. Beck, attribuant, par erreur, cette disposition à Prévost.
4. V. 557.
5. V. 555. Cf. 599 sq.
6 *Iph. Aul.*, v. 1386 sqq. 1547 sqq.
7. Voyez t. III, p. 38 sq.

artistes de l'antiquité ont représentée avec charme comme la dernière pensée de leurs héroïnes[1], elle veut que le vieillard soit là, quand elle tombera sous le couteau sacré, pour jeter un voile sur son corps. Comme il s'en défend, n'ayant pas, dit-il, la force de la voir mourir, elle se borne à lui demander qu'il lui obtienne du roi d'Athènes la grâce d'exhaler sa vie entre les mains de femmes, loin du regard des hommes. C'est alors, seulement alors, cela m'est bien évident, que Démophon[2] reprend la parole pour l'assurer qu'il ne manquera envers elle à rien de ce que lui prescrivent l'honnêteté, la justice, son admiration pour tant de courage. Il la loue en quelques paroles simples, mais expressives, et puis il remplit l'austère devoir de l'avertir qu'il est temps qu'elle adresse à ce qu'elle aime ses dernières paroles. Alors commencent des adieux, d'une tendresse passionnée, d'une mélancolique tristesse, où s'amollit par intervalle cette grande âme, touchée de ce qu'elle quitte, troublée de ce qu'elle va chercher dans un monde inconnu.

« Adieu, vieillard, adieu! Charge-toi d'élever ces enfants, de les rendre en tout sages comme toi-même, rien de plus; n'est-ce point assez? Tâche de les conserver, et pour cela ne te hâte point de mourir : nous sommes tes enfants; c'est de tes mains que nous fûmes nourris. Moi-même, tu le vois, dans la saison de l'hymen, je leur donne ma vie, je meurs pour eux. Et vous, mes frères, dont la foule m'entoure, soyez heureux, et que puissent ne pas vous manquer ces biens que vous doit assurer mon sang répandu à l'autel. Ce vieillard, cette femme chargée d'années, qui est là dans le temple, la mère de notre père, Alcmène, honorez-les; honorez ces étrangers. Quand vous aurez trouvé, par la volonté des dieux, la fin de vos disgrâces, que vous serez rentrés dans votre patrie, ne perdez point le souvenir de celle qui vous aura sauvés ; prenez soin de lui élever un tombeau, un tombeau superbe, cela est juste ; car je ne vous ai point failli, je meurs pour ma famille[3]. Ce monument me

1. Voyez notre t. III, p. 382.
2. Non, comme chez Brumoy et autres, Iolas.
3. Cette orgueilleuse approbation de soi-même, Euripide l'a prêtée à une autre héroïne, Alceste mourant pour son époux. Voyez notre t. III, p. 205 sqq.

tiendra lieu d'enfants et d'hyménée, s'il reste encore sous la terre quelque sentiment. Oh! qu'il n'en soit pas ainsi! que hors de ce mortel séjour nous ne retrouvions pas nos peines! Quel serait alors notre refuge? La mort ne serait plus, comme on le dit, le souverain remède de tous les maux[1]. »

Quelques paroles d'Iolas qui, par crainte religieuse, précipite une trop douloureuse séparation, et va s'asseoir, accablé, et la tête cachée dans son manteau, au pied de l'autel; deux strophes dans lesquelles le chœur l'exhorte à la soumission envers les dieux arbitres souverains de notre destinée, et s'efforce de détourner sa pensée vers la considération de la gloire dont se couronne en mourant la noble enfant qui lui est ravie, voilà par quoi se termine ce qui, dans les anciennes éditions et traductions de la pièce, en formait le second acte.

La partie que j'ai analysée jusqu'ici peut être considérée comme une tragédie à part, beaucoup plus longue que celle qui va suivre et, quoique celle-ci ne soit pas, à beaucoup près, sans beautés, beaucoup plus frappante. Cette fois encore il est arrivé à Euripide d'épuiser en commençant sa force tragique, de prodiguer dès l'abord l'intérêt des situations, des péripéties, la pitié, la terreur, l'admiration, pour laisser ensuite son drame se refroidir, par degrés, jusqu'au dénoûment. Nous ne tremblerons plus pour les enfants d'Hercule désormais hors de danger. Macarie (c'est là le défaut capital de l'ouvrage, celui qui lui est le plus généralement reproché[2]), Macarie, dont le dévouement nous a tant émus et élevés, il n'en sera plus question. Démophon ne reviendra point de son armée, Iolas ira l'y rejoindre, la scène restée vide ne sera guère remplie que par des récits, et les nouveaux personnages qui s'y montreront, Alcmène, Eurysthée, ne dédommageront point de ceux qu'elle aura perdus. Si la première moitié de la pièce se prêtait à être distribuée en deux actes, on ne pourrait en faire trois de la seconde, sans

1. V. 573-695.
2. Brumoy, Prévost, la Harpe, Métastase, etc.

qu'ils parussent bien courts, quelquefois bien pauvres, sans que la décadence de l'intérêt y fût bien sensible. C'est une raison de laisser là cette division factice, malgré la facilité matérielle de l'établir[1]; une raison de rendre, dans cette analyse, à la conclusion d'Euripide, sa continuité, sa rapidité.

Un esclave d'Hyllus vient, de la part de son maître, trouver Iolas, qui appelle, hors du temple, Alcmène, pour recevoir avec lui la nouvelle heureuse qu'apporte ce messager. Iolas avait eu d'abord quelque peine à le reconnaître, et Alcmène, de son côté, l'esprit et les sens également affaiblis par l'âge, par les chagrins, s'obstine longtemps à voir en cet homme, dont elle a aussi perdu le souvenir, un héraut envoyé par Eurysthée. Enfin, on lui donne audience et on apprend de lui qu'Hyllus vient d'arriver avec un corps de troupes; qu'il a pris place à l'aile gauche de l'armée athénienne; que la bataille, où doit se décider le sort des Héraclides, va se livrer; que déjà ont été conduites hors des rangs les victimes qu'il faut avant tout immoler aux dieux. Quelles sont ces victimes? le messager ne le dit pas, soit que, nouveau venu en Attique, ainsi qu'Hyllus, il n'en sache rien[2], soit que, par cette réticence, il veuille ménager l'affection d'Iolas et l'ignorance d'Alcmène. On a droit de s'étonner toutefois que la mention de cette circonstance n'arrache pas à l'un quelque témoignage involontaire de douleur, et que l'absence étrange et prolongée de l'aînée des filles d'Hercule n'ait pas déjà éveillé chez l'autre quelque vague soupçon de ce qui se passe[3]. Le même étonnement sera plus légitime encore quand un nouveau messager, leur racontant la bataille, et n'omettant pas le sacrifice humain qui l'a précédée, s'abstiendra de même, mais cette fois à dessein, on n'en peut pas douter, de nommer la victime[4].

1. Voy. plus haut, p. 212 sq.
2. On peut le conclure des vers 628 sq.
3. Brumoy, Prévost.
4. V. 816 sq.

Cependant l'esclave d'Hyllus parle de repartir; avant que la bataille commence, il veut être auprès de son jeune maître. Iolas alors déclare que lui-même s'y trouvera. En vain l'esclave, avec une familiarité quelquefois respectueuse, quelquefois légèrement ironique, le chœur avec l'expression d'une admiration compatissante, lui rappellent son âge, sa faiblesse, son impuissance; en vain Alcmène le conjure de ne pas l'exposer à rester seule chargée de ces orphelins dont il était surtout l'appui; Iolas demeure inébranlable : il ne manquera pas aux siens dans une épreuve si décisive; il paraîtra une fois encore parmi les guerriers, il honorera par un dernier fait d'armes ses derniers jours. A sa juvénile ardeur, en un corps tout cassé, conviendrait la comparaison fameuse tirée par Sophocle du coursier vieillissant, « dont les années n'ont pu glacer le sang généreux, et qui, dans le péril, dresse encore l'oreille[1]. » Par son ordre on détache du temple de Jupiter des armes consacrées au dieu, et qu'il lui restituera fidèlement, s'il échappe à la mort. Il les fait emporter pour s'en revêtir au moment de l'action; et, appuyé sur une lance, soutenu par l'esclave, il se met en route, hâtant de son mieux sa marche tremblante, et non sans craindre le présage fâcheux de quelque faux pas[2]. Tout en avançant, bien lentement au gré de son guide et au sien, il rappelle, avec orgueil et avec regret, ce qu'il était dans le temps de sa jeunesse, quand il combattait à côté d'Hercule. C'est Nestor qui vante avec complaisance sa force, sa valeur d'autrefois[3]; c'est Évandre qui les pleure[4]; c'est Priam armant d'un trait qu'elle ne peut plus lancer sa débile main[5]. Il s'y trouve quelque autre chose encore, qui appartient au génie particulier d'Euripide, le contraste plus marqué peut-être qu'il n'appartiendrait à la tragédie, de la jactance guerrière avec les misères de la caducité. Euripide est un

1. *Electr.*, v. 25 sqq. Voyez t. II, p. 297.
2. V. 725.
3. *Iliad.*, VII, 157; XI, 669; XXIII 626.
4. *Æn.*, VIII, 560.
5 *Ibid.*, II, 506 sqq.

moraliste, un satirique, qui, voyant l'homme dans le héros, sourit quelquefois et nous fait sourire des plus touchantes, des plus nobles figures retracées par son pinceau.

Une courte prière du chœur aux dieux protecteurs d'Athènes sépare le départ d'Iolas et la nouvelle de la victoire où l'a enfin emporté la cause des Héraclides. Cette nouvelle est apportée par un esclave encore, non plus d'Hyllus[1], mais, la chose est bien évidente, d'Alcmène[2], qui, dans le premier transport de sa joie, lui promet la liberté, et paraît, à la fin de la scène, avoir un peu trop oublié cette promesse, prudemment rappelée par le pauvre messager. C'est encore là un de ces traits par lesquels Euripide ne craint pas de s'approcher des limites de la comédie. Après une annonce succincte, ainsi qu'il était naturel, de ce que sa maîtresse est d'abord pressée de savoir, c'est-à-dire de ce qui se rapporte particulièrement à ceux qui lui sont chers, l'esclave d'Alcmène lui fait des événements de ce grand jour un long récit plein de mouvement, de vivacité, où comme dans les morceaux de ce genre, fréquents chez les tragiques grecs, s'allient heureusement une aisance familière avec la richesse, la magnificence épique et même le merveilleux des détails. Il est plus court de le citer que de l'analyser et de le louer.

« Les deux armées, déployées dans la plaine, étaient en présence. Entre elles paraît Hyllus, descendu de son char. « Chef « des Argiens, dit-il.... combattons seul à seul; si tu suc- « combes, je serai rétabli dans les honneurs et la maison de mon « père. » On applaudit à une proposition qui peut finir les maux de tous et témoigne d'un grand cœur. Mais Eurysthée, sans égard pour le sentiment de ceux qui l'ont entendue, sans crainte qu'on accuse son courage, un général! n'ose venir se mettre à la portée de la lance. Cet homme n'était qu'un lâche, et pensait toutefois réduire en esclavage la postérité d'Hercule! Hyllus donc se retire parmi les siens, et les devins, n'espérant plus

1. Brumoy.
2. Beck, Elmsley, Prévost.

qu'un combat singulier mette fin à la guerre, s'empressent de faire couler du sein de victimes humaines le sang qui doit rendre les dieux propices. Les uns montent sur leurs chars; les autres se pressent dans les rangs, couverts de leurs boucliers. Le chef des Athéniens adresse à son armée des paroles dignes d'un brave : « O mes concitoyens, la terre qui vous nourrit, qui « vous a engendrés, c'est maintenant qu'il faut lui porter secours. » Le chef ennemi, de son côté, suppliait ses alliés de ne pas laisser outrager Argos, outrager Mycènes. Lorsque eut retenti l'éclatant signal de la trompette tyrrhénienne, que le combat fut engagé, avec quel bruit pensez-vous que retentirent les boucliers qui se heurtaient, les cris de joie ou de détresse? D'abord le choc de l'armée argienne nous rompit; puis ils reculèrent à leur tour : longtemps, pied contre pied, homme contre homme [1], on combattit avec acharnement. Beaucoup tombaient et, de part et d'autre, se faisaient entendre ces exhortations : « O vous qui ensemencez les champs d'Athènes, les champs « d'Argos, ne repousserez-vous pas la honte de votre patrie? » Enfin, à grand'peine, après beaucoup d'efforts et de fatigues, nous avons mis en fuite l'armée des Argiens. Le vieil Iolas cependant, voyant Hyllus s'élancer à la poursuite de l'ennemi, étendit vers lui la main, et le pria de le recevoir sur son char; ensuite, prenant les rênes, il poussa vers Eurysthée. Ce qui suivit, d'autres me l'ont raconté [2]; j'avais vu moi-même tout le reste. Comme ils passaient près du bourg de Pallène, consacré à la divine Minerve, Iolas aperçut le char d'Eurysthée, et s'adressant à Hébé et à Jupiter, il les pria de permettre qu'il rajeunît pour un seul jour, afin de tirer vengeance de ses ennemis. Vous allez entendre une merveille. Deux astres parurent au-dessus du char, aussitôt enveloppé d'une sombre nuit. C'étaient, ont pensé les plus sages, ton fils et la déesse Hébé. Quand Iolas sortit du nuage, il fit paraître la vigueur de ses jeunes années. Il atteignit, près des rochers de Sciron, les coursiers d'Eurysthée, s'en empara, chargea leur maître de chaînes, et s'en revint avec le plus glorieux butin, un général prisonnier [3], cet homme au sort jusque-là si prospère. Par sa

1. V. 831 sq. Cf. Hom., *Iliad.*, XIII, 130 sqq.; Virg., *Æn*, X, 361 :

Concurrunt : hæret pede pes, densusque viro vir.

2. V. 842 sq. Ces mots désignent la partie merveilleuse du récit; il semble, selon une judicieuse remarque (voyez E. Roux, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, p. 125), que le poëte veuille en décliner la responsabilité.

3. Selon d'autres traditions, que n'a pas suivies Euripide, Eurysthée fut tué près des rochers de Sciron; Apollodore (*Biblioth.*, II. 8) dit par Hyllus; Pindare (*Pyth.*, IX, 79 sqq.), Pausanias (*Att.*, XLIV), par Iolas. Voyez encore Pherecyd., apud Antonin. Liberal., 33; Strab. VIII, etc.

disgrâce il semble adresser à tous les mortels cette grande leçon [1], qu'il faut se garder de croire au bonheur de celui qu'on n'a pas vu mort. La fortune n'a qu'un jour [2]. »

A ce récit succèdent, de la part d'Alcmène, les témoignages d'une vive joie, de la part du chœur, de religieuses actions de grâces. Bientôt un messager, un de ceux peut-être qui ont déjà été introduits sur la scène, probablement le dernier, amène à la mère d'Hercule le captif annoncé tout à l'heure, Eurysthée. C'est un spectacle frappant que celui de cet homme qui a tant abusé de sa puissance, tombé entre les mains du plus faible de ses ennemis : du plus faible et du plus impitoyable; Euripide, qui s'est complu quelquefois, par ce penchant de moraliste satirique que nous remarquions en lui, à réunir chez un même personnage, avec l'extrême caducité, l'ardeur, la frénésie de la vengeance, a peint plus qu'il n'aurait fallu peut-être, d'après cette idée, son Alcmène. Sans doute il pouvait s'autoriser de la tradition qui attribuait à cette femme irritée, envers la dépouille d'Eurysthée, d'atroces raffinements de cruauté [3]. Mais la suivre en cela trop fidèlement, c'était s'exposer, ce qui lui est arrivé, à manquer l'intérêt. On ne peut nier que cette dernière scène ne nous refroidisse singulièrement pour les Héraclides. Quand Alcmène accable Eurysthée de ses invectives, qu'elle prend plaisir à lui annoncer sa mort prochaine, qu'elle s'obstine à le faire périr malgré les réclamations des Athéniens dont l'humaine législation protégeait les vaincus épargnés sur le champ de bataille, qu'elle a recours pour sortir d'embarras à cette abominable subtilité, que ce qu'elle veut c'est sa vie, mais qu'elle rendra son corps à ceux qui le redemanderont; qu'enfin, par une contradiction si choquante que pour l'expliquer on a eu recours quelquefois [4] à la supposition

1. Sur cette maxime, souvent répétée par les tragiques grecs, voyez t. II, p. 65 sq.; 196 sq.; III, 15.

2. V. 795-861.

3. Apollod., *ibid.*

4. Heath, Beck, Elmsley.

d'une erreur de copiste, se vengeant encore par delà le trépas, elle condamne ses restes à devenir la pâture des chiens, peu s'en faut qu'on ne prenne parti contre elle, pour celui qui fut si longtemps et si cruellement l'oppresseur de sa famille. Celui-ci d'ailleurs défend assez dignement, du moins en apparence, sa vie menacée. Il ne souhaite pas, dit-il, il ne craint pas de la perdre ; mais elle lui a été laissée par ses vainqueurs ; on ne peut, sans se rendre coupable, la lui ravir. Ensuite, ce qu'il a fait contre Hercule, Junon l'avait ordonné ; ce qu'il a fait contre les enfants d'Hercule, sa propre sûreté le voulait. Cette justification, qui n'est pas présentée sans habileté, à laquelle même est mêlé sans affectation, du ton le plus sincère, l'éloge du héros, ne peut rien pour ce malheureux, irrévocablement condamné. Le chœur lui-même ne le défend plus qu'à demi quand il a appris que sa mort pouvait être à Athènes de quelque utilité. Eurysthée, en effet, par reconnaissance pour ceux qui voulaient le sauver, leur révèle un ancien oracle qui regarde sa sépulture. Pendant de longues années, il n'en a pas tenu compte, confiant dans la protection de Junon ; mais il est bien forcé maintenant de croire à son infaillibilité. D'après cet oracle, son corps enseveli dans le bourg de Pallène[1], celui précisément non loin duquel il est tombé entre les mains d'Iolas[2], doit être pour Athènes un gage de victoire contre les Argiens, les Héraclides, si jamais, ce qui arrivera certainement, oubliant ses bienfaits, ils lui devenaient ennemis. La pièce finit, non sans raison, sans dessein, par ce détail qui se rattache à l'intérêt politique et présent du sujet.

Cet intérêt, ce sujet distinguent suffisamment la tragédie qui nous occupe de la précédente avec laquelle elle a, je l'ai dit en commençant, c'est le moment d'y revenir, pour la disposition générale du plan, une si grande conformité. Dans toutes deux, en effet, on voit des suppliants

1. V. 1026
2. V. 844. Voyez, plus haut, p. 222.

qui se mettent sous la protection d'un autel, un vieillard qui les guide et parle en leur nom, un héraut, brutal et arrogant ministre d'un tyran, qui les poursuit, un roi, un peuple généreux qui embrassent leur défense et livrent pour eux de rudes combats ; dans toutes deux, un sacrifice volontaire et sanglant attriste la victoire. Mais cet incident pathétique est diversement placé, dans *les Suppliantes* à la fin de la pièce, dans *les Héraclides* au commencement ; en outre, il n'est dans la première tragédie qu'un épisode, il fait partie de l'action dans la seconde, à laquelle assureraient quelque avantage, comme œuvre dramatique du moins, les péripéties qui s'y rattachent, si ce qui suit ne laissait se refroidir, et à la fin, se glacer l'émotion.

Ce n'est pas seulement aux *Suppliantes* que ressemblent *les Héraclides*, mais à la première partie de l'*Hercule furieux*, où les jeunes enfants du héros, sans autre protection qu'une femme et un vieillard, leur mère Mégare, leur aïeul Amphitryon, cherchent en vain au pied des autels un asile contre les fureurs du tyran Lycus[1].

Euripide n'évitait guère de se répéter, bien sûr qu'il saurait aussi se renouveler par la variété des détails, le tour différent de la pensée et de l'expression. *Les Héraclides* offrent de ces répétitions des exemples bien nombreux, trop nombreux peut-être. La violence de Coprée n'est pas sans analogie avec celle d'Hermione, de Ménélas[2]. Par sa pureté, son courage, son héroïsme, Macarie rappelle Praxithée, Iphigénie, Polyxène[3], dont les admirables rôles, pareils et pourtant divers, ne méritaient guère d'être traités, comme ils l'ont été[4], de lieux communs tragiques. Il y a dans les réminiscences guerrières du vieil Iolas quelque chose d'approchant du comique,

1. Voyez, plus haut, p. 2 sqq.
2. Dans l'*Andromaque*. Voyez, t. III, p. 274 sqq.
3. Dans l'*Érechthée*, l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Hécube*. Voy. t. I, p. 130 sqq.; III, 36 sqq., 378 sqq.
4. Elmsley : « .... Omnes (orationes) locis communibus refertæ sunt, quarum multo patientiores fuerunt Athenienses quam nostri homines. »

qui se retrouve dans l'innocente jactance du bon Pélée[1]. Alcmène, enfin, par l'excès de son humeur vindicative, se dégrade absolument de même qu'Hécube[2].

Il arrive à Euripide, assez souvent, et particulièrement dans cette pièce, de se trouver, soit rencontre, soit plutôt imitation, sur la trace de ses devanciers. *Les Héraclides* doivent certainement beaucoup aux *Suppliantes* et aux *Perses* d'Eschyle. Dans les scènes du vieux tragique, où le héraut égyptien s'efforce d'entraîner les filles de Danaüs, où le roi Pélasgus réprime son insolence[3], se trouve le modèle des scènes de Coprée avec Iolas et avec Démophon. Alcmène, après la bataille qui a décidé du sort des siens, s'informe d'eux à peu près comme la mère de Xerxès s'informe de son fils ; et dans le récit même de la bataille, plus d'un passage semble échauffé par le souvenir de l'historien-poëte, du soldat de Salamine[4].

Les rapports de la tragédie des *Héraclides* avec l'*Œdipe à Colone* de Sophocle ne sont pas moins évidents. Qu'on se rappelle l'attentat de Créon sur la liberté d'Œdipe, suppliant d'Athènes et des Euménides, la dignité affectée, l'habileté perfide avec lesquelles ce méchant homme s'explique devant Thésée, le présent que fait Œdipe aux Athéniens de sa cendre dont la possession leur assurera dans l'avenir la victoire sur les Thébains[5]. Seulement, l'auteur des *Héraclides* étant mort avant l'auteur d'*Œdipe à Colone*, qui n'eut pas le temps de faire lui-même représenter sa pièce[6], il est clair que la priorité appartient ici à Euripide.

Je dois faire aux *Héraclides* le même reproche qu'à l'*Hercule furieux*[7] ; c'est que ces réminiscences, ces imitations leur retirent une grande part de leur originalité

1. Dans l'*Andromaque*. Voyez t. III, p. 279 sqq.
2. Dans l'*Hécube*. Voyez t. III, p. 341.
3. Voyez t. I, p. 168, 176 sqq.
4. Voyez *ibid.*, p. 227 sqq.
5. Voyez t. II, p. 222 sqq., 226 sq., 229 sqq.
6. Voyez t. I, p. 65 sq., 70 ; II, 206 sqq.
7. Voyez, plus haut, p. 31 sqq.

et, par suite, de leur effet. Ils n'en restent pas moins, après tout, un ouvrage de grande valeur et trop peu apprécié de la critique. L'expression naïvement éloquente des mœurs, de la passion, nous y attache encore, et il charma de plus les Athéniens, non-seulement par l'à-propos piquant des allusions contemporaines, mais par la reproduction animée d'un des faits les plus glorieux de leurs annales fabuleuses, faisant revivre ce que leur rappelaient çà et là leurs monuments : dans le bourg de Pallène, le tombeau d'Eurysthée[1] ; à Marathon, la fontaine de Macarie[2] ; au sein d'Athènes même, la peinture de Pamphilus[3].

Cette aventure et celle qui fait le fond des *Suppliantes*, les orateurs athéniens, je l'ai dit ailleurs[4], ne manquaient guère, dans leurs panégyriques d'Athènes, de les rappeler. Les exemples que j'en ai cités étant tous postérieurs à Euripide, il est permis d'attribuer en grande partie à ses deux tragédies la popularité de ce moyen oratoire. En voici un pourtant qui la fait remonter plus haut. Lorsque, avant la bataille de Platée, les Athéniens disputèrent aux Tégéates le commandement d'une des ailes de l'armée grecque, celui qui fit valoir les titres dont ils appuyaient leur prétention, n'omit pas d'y comprendre le secours accordé par Athènes, dans les temps anciens, aux restes insultés des sept chefs, à la famille persécutée d'Hercule[5].

A de tels sujets s'attachait, sur le théâtre de Bac-

1. Voyez, plus haut, p. 224. Cf. Pausan., *Att.* XLIV.
2. Voyez, plus haut, p. 215.
3. Aristoph., *Plut.*, 385 : « Il me semble voir déjà quelqu'un assis près du tribunal avec sa femme et ses enfants, un rameau de suppliant à la main, il ressemblera tout à fait aux Héraclides de Pamphile. » (Trad. de M. Artaud.) Quelques-unes des scolies où est commenté ce passage d'Aristophane font de Pamphilus, non un peintre, mais un poëte tragique, et de son œuvre, une tragédie au lieu d'un tableau. Cette opinion peu soutenable a été réfutée par M. W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. Græc.*, 1845, p. 20 sq.
4. Voyez t. I, p. 133.
5. Herodot., IX, 27.

chus, un intérêt tout national[1], qui devait s'affaiblir sur les autres scènes de la Grèce, et dont, à plus forte raison, il ne resterait rien dans les imitations où les Romains, où les peuples modernes essayeraient de les reproduire. Aussi ces imitations paraissent-elles avoir été fort rares. On n'en cite guère que deux[2], assez près de nous. C'est en 1720, en 1752 seulement, que Danchet et Marmontel donnèrent leurs Héraclides. Je dis leurs, et, en effet, ce n'étaient plus ceux d'Euripide, ni même ceux d'Athènes. Il n'y était plus question que pour mémoire de la sainteté des suppliants, de celle des oracles et des dévouements religieux, c'est-à-dire du sujet même, du sujet tout entier, dans sa réalité antique. Tout s'y faisait pour l'amour et par l'amour; on n'y parlait que d'amour, comme le voulait, non pas la loi, mais la jurisprudence, en vigueur encore, après tant d'années, de notre tragédie. Transformée, par les deux auteurs, en personnage romanesque, la fille d'Hercule avait perdu, avec son caractère, jusqu'à son nom, ce nom que consacrait le souvenir d'un acte héroïque, et que Racine assurément, si fidèle aux traditions, non-seulement de l'histoire, mais de la fable, eût respecté. Ce n'était plus Macarie, mais une Astérie, une Olympie, fort occupées, dans une circonstance si critique, entre les autels d'Athènes et les prisons, les supplices d'Argos, de leurs affaires de cœur. Le roman de Danchet n'est guère qu'une édition nouvelle et non corrigée, il s'en faut, soit pour la pensée, soit pour le style, de celui par lequel, douze ans auparavant, en 1708, Crébillon avait déshonoré le grave sujet d'Electre[3].

1. Cela a été trop méconnu par La Harpe, lorsqu'il a dit (*Lycée*) : « .... il n'est plus question.... que de la victoire des Athéniens et de la mort d'Eurysthée, dont personne ne se soucie. » Chez nous, soit; mais à Athènes c'était autre chose. Parmi les témoignages que l'on pourrait citer de l'estime que les anciens faisaient des *Héraclides*, il faut remarquer l'allusion de Philostrate, *Vit. Apollon.*, II, 32, 33.

2. On ne peut compter *les Héraclides* de De Brie, donnés sans succès en 1695, non imprimés, et connus seulement par une très-méprisante épigramme de J. B. Rousseau.

3. Voyez t. II, p 363 sqq.

Tout y roule, cela est vraiment extravagant et misérable, sur la passion d'Astérie pour Hyllus, qu'elle ne sait pas être son frère ; sur sa jalousie contre Laodice, fille de Démophon, dont Hyllus est épris; sur la méprise qui, lui faisant croire Hyllus mort, la décide elle-même à se tuer. Le roman de Marmontel est plus raisonnable ; il ne manque même pas d'intérêt, et La Harpe, peu favorable aux tragédies de l'auteur, en a fait ressortir, dans une assez longue analyse, à laquelle je renvoie[1], l'ingénieuse conduite. On peut regretter seulement que l'exemple de Voltaire, qui, tout récemment, en 1750, avait cherché dans son Oreste à se rapprocher de la simplicité grecque[2], ne le lui ait pas fait abandonner. Il se fût épargné la peine fort inutile d'en tirer une tragédie qui ne pouvait rester, quand bien même le succès n'en eût pas été compromis par le pathétique aviné de Mlle Dumesnil[3]; une tragédie que l'on avait déjà, quoi qu'en ait dit Marmontel[4], en grande partie, et d'un autre ton, d'un autre style, dans l'Iphigénie en Aulide de Racine. A travers la différence des sujets et des situations, le public aperçut fort bien cette conformité doublement fâcheuse qui, sous les noms nouveaux de Déjanire, d'Olympie, de Sthénélus, lui rendait trop et trop peu de la Clytemnestre, de l'Iphigénie, de l'Achille, exprimés en traits ineffaçables par le grand poëte. Voici du reste très-sommairement la fable de Marmontel : réfugiée, avec les autres enfants d'Hercule, chez les Athéniens, Olympie a inspiré au fils de Démophon, Sthénélus, une passion qu'elle partage et qui lui donne, dans le jeune prince, un intercesseur puissant auprès du roi et du peuple d'Athènes, un zélé et vaillant défenseur contre les intrigues et les armes d'Eurysthée. Cependant elle est informée de la condition mise par un oracle, encore secret, au salut de sa famille, aux succès de ses protecteurs; elle s'offre et se fait accepter pour

1. *Lycée.* — 2. Voyez t II, p. 366 sqq.

3. Voyez la préface du *Théâtre* de Marmontel, et ses *Mémoires*, liv. IV.

4. *Ibid.*

victime, s'efforçant seulement, ce qui ne lui est pas longtemps possible, de tromper sur son sort sa mère et son amant. Au moment où elle va périr, Sthénélus découvre que l'oracle a été dicté à un prêtre imposteur par Coprée, l'agent d'Eurysthée : dérobée par lui au couteau sacré, ou plutôt sacrilége, emportée sur son char au milieu de ses soldats, prix du combat et gage de la victoire, Olympie voit celui qu'elle aime mettre en fuite les Argiens et immoler leur roi. L'idée du faux oracle et du dénoûment heureux qu'amène la découverte de l'imposture, n'était pas nouvelle. Elle avait été employée, sinon peut-être imaginée, en 1727, par Boissy, dans une détestable Alceste que j'ai précédemment exhumée[1]. Elle plaisait peut-être alors par les déclamations obligées contre les fraudes sacerdotales qu'elle amenait à sa suite. Elle paraît aujourd'hui, comme presque tout le reste, quelque chose de bien moderne, de bien étranger à l'esprit, à la couleur du sujet. A part ce défaut de convenance, qui ne choquait pas en ce temps, le plan de Marmontel, assez bien conçu, je l'ai déjà dit avec La Harpe, prêtait à des scènes touchantes, surtout par la situation où il plaçait le principal personnage, Olympie, entre les affections du sang, les mouvements de la passion et l'inflexible loi d'un cruel devoir, entre l'emportement de sa douleur et le besoin de la cacher sous des apparences tranquilles. Mais le mérite de la conception a été comme annulé par le vice de l'exécution, par une pensée constamment vulgaire, un style dont l'auteur lui-même[2], qui l'a plus tard un peu amendé, ne s'est pas dissimulé la négligence et la faiblesse ; un style quelquefois incorrect, presque toujours lâche, vague, décoloré, surtout commun, comme ce qu'il exprime. Deux passages, deux seulement, doivent être exceptés de cette critique. C'est une noble prière d'Olympie au roi d'Athènes[3] ; ce sont de tendres adieux dont elle le

1. T. III, p. 228 sq.
2. *Ibid.*
3. Acte I, sc. 4.

charge pour son fils[1]. On me saura gré de les rapporter ici, quoique l'un d'eux, le dernier, qui est aussi le meilleur, ait été cité par La Harpe :

. . . . . .
Comme à nous, d'un héros le sang vous fut transmis,
Seigneur : dignes rivaux et généreux amis,
Ainsi que leurs dangers, leur gloire fut commune.
Nous n'avons pas comme eux une égale fortune :
Vous régnez; nous fuyons. Mais le sort peut changer.
Aux rois, par votre exemple, apprenez à venger
Les descendants des dieux qu'ose opprimer un traître.
Si nous sommes proscrits, vos neveux peuvent l'être.
Hélas! peut-être un jour, comme nous malheureux,
Ils chercheront l'appui d'un prince généreux;
Peut-être que leur sort dépend de votre exemple ;
Que, pour vous imiter, l'avenir vous contemple ;
Et que les justes dieux leur feront éprouver
L'accueil qu'à vos genoux nos malheurs vont trouver.
Vous seul, entre vingt rois, au fer de l'homicide
Vous aurez dérobé la famille d'Alcide!
Quelle gloire pour vous, grand roi! Du haut des cieux,
Thésée en est jaloux : il a sur vous les yeux;
Et, fier en ce moment de vous avoir fait naître,
A ses propres vertus il va vous reconnaître.
Il domptait les tyrans, et vous les braverez.
Il nous eût défendus, et vous nous vengerez.
. . . . . .
Consolez un héros, dont mon cœur fut charmé.
Que je le plains, s'il m'aime autant qu'il est aimé!
Dites-lui qu'au tombeau j'emporte son image ;
Qu'entre une mère et lui mon âme se partage
Témoin de mon amour, témoin de mes douleurs,
Rendez-lui mes adieux. Confiez-lui mes pleurs;
Dites-lui qu'effrayé du coup qui nous sépare,
Mon cœur s'est révolté contre une loi barbare;
Dites-lui que la fille et d'Hercule et des dieux
N'a cherché qu'en tremblant un trépas glorieux.
Ne m'attribuez point un orgueil qui le blesse.
Il verra plus d'amour dans un peu de faiblesse
Je lui lègue une mère : il sera son appui.
Si sa fille eût pu vivre, elle eût vécu pour lui.
Mais pourquoi s'attendrir? ce ne sont point des larmes.

1. Acte III, sc. 4.

Qui doivent assurer le succès de vos armes;
Et ce n'est point à vous à pleurer sur mon sort,
Quand je vole à la gloire en m'offrant à la mort.
La route à tous les deux en doit paraître aisée;
Je suis fille d'Hercule, et vous fils de Thésée.
Allez, seigneur; pressez ce glorieux instant,
D'un front aussi serein que ma vertu l'attend.

Il y a sans doute quelque chose à reprendre, même dans ces vers; mais si toute la pièce eût été ainsi écrite, elle eût ramené, pour plus longtemps, sur la scène tragique, quoique bien défiguré, l'antique sujet des *Héraclides*.

CHAPITRE VINGTIÈME.

Les Bacchantes.

Il était naturel qu'à Athènes, où la tragédie était sortie du dithyrambe, où ses représentations étaient restées un des accessoires du culte de Bacchus, où les acteurs s'appelaient artistes de Bacchus, son théâtre, théâtre de Bacchus, où, sur les murailles du temple voisin de cet édifice, et aussi consacré à Bacchus, étaient peintes les principales aventures du cycle Dionysiaque[1], l'histoire du dieu fournît beaucoup de sujets aux poëtes tragiques.

La matière en avait été dès longtemps préparée par des récits du genre de celui qu'on lit dans un des hymnes attribués à Homère[2], et par les innombrables compositions des poëtes dithyrambiques.

Aussi, à une époque bien voisine du temps où les Grecs ne connaissaient encore d'autres formes littéraires que celles de l'épopée et de l'ode, dès l'origine de l'art dramatique, son fondateur, Thespis, choisit-il fort naturellement, à ce qu'il semble, *Penthée* pour le héros d'une de ses pièces, dont le souvenir s'est conservé[3].

Plus tard, un de ceux qui, après lui, dégrossirent la tragédie encore informe, la préparèrent pour les génies originaux qui allaient venir, Phrynichus, entre autres drames dont nous avons la liste, du reste assez peu certaine, donna une *Érigone*[4].

1. Pausan., *Att.*, xx.
2. Hom. *Hymn.* VI, *in Bacchum.*
3. J. Poll., *Onomast.*, VII, 12. Voyez notre t. I, p. 19.
4. Suid., v. Φρυνίχος.

Vint Eschyle, à qui la légende de Bacchus inspira trois de ses trilogies : celle à laquelle l'antiquité elle-même[1] a donné le titre général de *Lycurgie;* celles que la critique moderne[2] a intitulées l'une *Penthée,* l'autre *Athamas.*

La *Lycurgie,* on le sait par un scoliaste[3], se composait de trois tragédies, *les Édoniens*[4], *les Bassarides*[5], *les Jeunes gens*[6], suivies d'un drame satyrique, *Lycurgue.* Selon les explications les plus probables de critiques qui l'ont restituée avec beaucoup de science et de sagacité, on voyait dans *les Édoniens* l'arrivée de Bacchus en Thrace, l'opposition du roi de ce pays, Lycurgue, à l'établissement du nouveau culte, la défaite et l'arrestation du dieu et de ses sectateurs; dans *les Bassarides,* au contraire, la délivrance des Bacchantes et le châtiment de Lycurgue, peut-être aussi, épisodiquement, la mort d'Orphée, déchiré par les Ménades furieuses et enseveli par les Muses; enfin dans les *Jeunes gens,* dont la matière est beaucoup plus obscure, l'apothéose de Lycurgue et son association, chez ses anciens sujets, aux honneurs de la divinité qui l'avait puni[7]. Que restait-il pour le

1 Aristoph. *Thesmoph*, 135; schol. Aristoph., m. s. ap. Seidler (God. Hermann, *De comp. tetralog. Opusc.*, t. II, p. 309). Voyez notre t. I, p. 29.
2. Welcker, *Trilog.;* God. Hermann, *De Æschyli Lycurg. Opusc.*, t. V, p. 1 sqq.; Ahrens, *Æschyl.*, F. Didot, 1842, fragm.
3. Celui d'Aristophane, cité, d'après God. Hermann, dans une des notes précédentes.
4. Peuple de Thrace.

. . . . . Non ego sanius
Bacchabor Edonis.
(HORAT., *Carm.*, II, VII, 27.)

5. Un des noms portés par les Bacchantes, selon les uns de βασσάρα, peau de renard; selon d'autres, d'une ville de Lydie . allusion au vêtement ou à l'origine de ces femmes. De là en latin *Bassaris:*

Et raptum vitulo caput ablatura superbo
Bassaris. . . . . .
(PERS., *Sat.* I, 100.)

6. Νεανίσκοι.
7. Voyez, plus haut, p. 167.

drame satyrique auquel Lycurgue, sans doute devenu dieu, donnait son nom? On le sait encore moins que le reste. Seulement les fragments qu'on en a[1], semblent contenir, sur une certaine liqueur fermentée, faite avec du grain, le vin de ce pays barbare, des plaisanteries analogues au trait que nous avons remarqué chez le même poëte, dans une belle scène de ses *Suppliantes*[2], et tout à fait en rapport avec ses habitudes bachiques[3].

On a donné[4] le nom collectif de *Penthée* à trois tragédies d'Eschyle, tirées de la même légende mythologique, dont la scène était, non plus en Thrace, mais à Thèbes. Dans la première, *Sémélé,* qui avait encore un autre titre, *les Hydrophores*[5], et où paraissait un dieu de l'invention du poëte, Amphidromus[6], la naissance de Bacchus était exposée avec des circonstances par lesquelles s'expliquait peut-être l'origine des deux fêtes athéniennes, les Amphidromies et les Hydrophories. La vengeance tirée par Bacchus irrité, et de la sœur de sa mère, Agavé, et de son neveu Penthée, formait, à ce que l'on a cru, la matière des deux tragédies suivantes, lesquelles avaient pour titres, l'une *les Bacchantes* ou *Penthée*[7], l'autre un mot peu intelligible pour nous, diversement expliqué[8], dans lequel il faut peut-être voir une appellation nouvelle des Bacchantes, *les Xantries.* Il reste de ces pièces bien peu de débris, et des débris

1. Athen., *Deipn.* X.
2. V. 952. Voyez notre t. I, p. 178 sqq.
3. Voyez notre t. I, p. 35.
4. Welcker, *ibid.*
5. Index Fabul. Æschyli; schol. ad Hom., *Iliad.*, IV, 319.
6. Hesych. Cf. Harpocrat.
7. Aristoph. Byz., Præfat. ad *Bacchas* Euripidis
8. Voyez Welcker, Ahrens, *ibid.*; Bode, *Hist. de la poés. grecq., Tragéd.*, t. III, p. 336. Cf. Bœckh, *Græc. trag. princ.*, III. Ce dernier se fondant sur le sens ordinaire de Ξάντριαι, *les Cardeuses,* conjecture que le sujet de la pièce était la punition des filles de Minée, qui seules à Thèbes s'étaient abstenues de célébrer la fête du dieu :

Intempestiva turbantes festa Minerva,
Aut ducunt lanas, aut stamina pollice versant,
Aut hærent telæ, famulasque laboribus urgent.
(OVID., *Metam.*, IV, 33.)

qui ne font guère connaître ce qu'elles pouvaient être. Toutefois, du rapprochement d'une scolie sur un vers d'Aristophane[1] avec un passage de Platon[2], un critique d'une grande pénétration[3] a tiré ce détail curieux, que, dans la troisième, Junon paraissait sous la figure empruntée d'une vieille prêtresse quêtant pour les nymphes des montagnes, filles d'Inachus. On sait encore, par un passage de Suidas[4], qu'Eschyle y avait donné l'exemple, suivi par Euripide dans son *Hercule furieux*[5], de faire agir et même parler le personnage allégorique de la Rage, Lyssa, lointain précurseur de la Haine introduite sur notre scène lyrique par Quinault[6].

Junon, ennemie de Bacchus, comme de tous les enfants nés de Jupiter et de ses maîtresses, traita, on le sait, bien cruellement la sœur de Sémélé, Ino, et son mari, le roi béotien Athamas, qui s'étaient chargés d'élever le jeune dieu. De là sur l'égarement d'Athamas, qui prend sa femme et ses enfants pour une lionne avec ses lionceaux, et fait périr de sa main le jeune Léarque, sur la fuite d'Ino avec son autre fils Mélicerte, et leur admission merveilleuse parmi les dieux de la mer, enfin sur l'institution par Sisyphe, ou le rétablissement par Thésée des jeux isthmiques destinés à honorer celle qui avait payé si cher l'honneur d'être la nourrice et la gouvernante de Bacchus, sur ces sujets divers trois tragédies, indirectement, on le voit, Dionysiaques, *les Faiseurs* ou *les Traîneurs de filets*[7], *Athamas*, *les Théores* ou *les Isthmiastes*, qu'on a groupées[8] en trilogie, sous le titre général d'*Athamas*.

Sophocle, auteur de deux *Athamas*, a fait aussi, comme Euripide, une *Ino* mais non des *Bacchantes*. Il ne paraît

1. *Ran.*, 1385.
2. *Republ.*, II, 5.
3. Valckenaer, *Diatr. in Eurip. fragm.*, II.
4. V. Ὀκτώπουν.
5. Voyez, plus haut, p. 16 sq. Cf. *Bacch.*, 970.
6. *Armide*, acte III, sc. 3 et 4.
7. Δικτυουργοί, Δικτυουλκοί.
8. Welcker, *ibid.*

pas qu'il ait touché aux deux grands sujets tragiques que présentait surtout l'histoire de Bacchus, et qu'on avait retracés de préférence sur les murailles de son temple à Athènes[1], Lycurgue et Penthée.

En revanche, ces deux sujets, et plus particulièrement le dernier, tantôt sous le titre de *Penthée*, tantôt sous celui des *Bacchantes*, peut-être sous les deux à la fois, furent traités de nouveau par le fils de Sophocle, Jophon[2], par le rival heureux d'Euripide, Xénoclès[3], par Chérémon[4], par Cléophon, Lycophron[5]. Ajoutons, pour finir, que Carcinus, Diogène Œnomaüs, Spintharus sont cités[6] comme ayant fait, après Eschyle, chacun une *Sémélé*[7].

De cette revue, sans doute incomplète, et dont on me pardonnera la sécheresse nécessaire, ressort avec évidence ce que j'avançais en commençant, que rien n'était plus commun sur le théâtre de Bacchus, dans les représentations dramatiques ramenées par les fêtes du dieu, que des tragédies empruntées à son histoire. Cela peut faire apprécier l'étonnement que cause à Brumoy le choix du sujet traité par Euripide dans *les Bacchantes;* l'apologie par laquelle il essaye de sauver l'honneur du poëte, en insinuant que cette pièce, d'une poésie si élevée et d'un effet si terrible, était un drame satyrique ou quelque chose d'approchant[8]; en conjecturant, avec une timidité bien étrange, qu'après tout cette pièce, drame satyrique ou tragédie, avait fort bien pu être destinée à la décoration de quelque solennité bachique, comme si la chose n'était pas vraie de toutes les pièces

1. Paus., *Att.*, XX...
2. Suid. Stob. Cf. Valckenaer, *Diatrib.*, II; God. Hermann, *Opusc.*, t. I, p. 49 sq.
3. Ælian., *Var. hist.*, II, 8.
4. Suid. Aristot., *Rhet.*, II, 23.
5. Suid.
6. Athen., *Deipn.*, XIII, XIV.
7. Sur tous ces poëtes, voyez, en dernier lieu, F. G. Wagner, *Euripid.*, F. Didot, 1846, t. II, p. 915 sqq., *Poet. trag. græc. fragm.*, et dans notre t. I, les p. 30 sq., 69, 73 75, 99 sqq.
8. « .... Adeo tragicam formam refert, ut nonnisi imperito satyrica fabula videri potuerit. » (Bœckh, *Græc. trag. princ.* XXIV.)

grecques, de tous genres et de tous sujets, sans exception.

Les Bacchantes, je l'ai dit ailleurs[1], furent données avec l'*Iphigénie en Aulide* et l'*Alcméon* du même poëte, après sa mort, l'année même ou l'année suivante, à Athènes, par Euripide le jeune[2]. Si, comme on l'a cru, comme il y a lieu de le croire, ces tragédies, déjà connues du public[3], étaient alors ramenées sous ses yeux par un hommage pieux à la mémoire du grand homme qu'il venait de perdre, le fait seul de cette reprise, honorable pour toutes trois, témoignerait de l'estime dont jouissaient en particulier *les Bacchantes*.

Elles furent au nombre des pièces d'élite qui, souvent représentées sur les scènes diverses de la Grèce, passèrent de là en Asie. On les y jouait encore, j'ai eu aussi occasion de le dire[4], au temps de la défaite de Crassus. Elles eurent place dans le répertoire que le rude génie

1. D'après le scoliaste d'Aristophane, ad *Ran.*, v. 67. Voyez t. I, p. 70. Cf. 134 sq.; III, 8.

2. Selon Bœckh (*Græc. trag. princ.*, XXIII, XXIV), ce fut avec des changements dont le savant critique croit retrouver la trace dans certaines variétés de leçons, qui ne manquent à aucun ouvrage ancien, sans qu'on songe cependant à en tirer cette conséquence; dans certaines ressemblances avec des passages d'autres ouvrages d'Euripide, ressemblances faciles à expliquer chez un poëte aussi fécond, et qui, comme tous ceux qui produisent beaucoup, s'est beaucoup répété; dans certains traits sophistiques, qu'à ce titre même il peut fort bien revendiquer; dans certaines contradictions qui viennent ou d'une inadvertance de l'auteur, ou de l'obscurité mythologique du sujet; enfin, ce qui serait plus spécieux, dans certains mots, certains vers cités par les anciens comme appartenant aux *Bacchantes*, et qui ne s'y trouvent plus aujourd'hui. Il est bien vrai, M. Bœckh le dit lui-même, qu'ils peuvent avoir été cités ainsi à tort, et avant lui déjà, il le rappelle aussi, on avait fait la remarque que peut-être ils avaient leur place à l'endroit où existe malheureusement une lacune assez considérable, c'est-à-dire après les v. 1319, 1320. Voyez, sur un autre argument de M. Bœckh, qu'on peut aussi ne pas trouver assez concluant, notre t. I, p. 134, sq.

3. Quelques critiques (voyez, entre autres, G. H. Meyer, *de Euripidis Bacchabus*, Gotting., 1833, p. 60; M. Artaud, traduction d'Euripide, *Notice sur les Bacchantes*, t. II, p. 207) pensent que *les Bacchantes* furent composées et représentées en Macédoine dans les dernières années de la vie de l'auteur. Elles auraient alors été tout à fait nouvelles pour le public athénien quand Euripide le jeune les fit jouer avec l'*Iphigénie en Aulide* et l'*Alcméon*.

4. T. I, p 122 sq.

d'Attius surtout[1] créa, avec les chefs-d'œuvre du théâtre grec, pour le théâtre de Rome. Nulle tragédie, et ici il me faut de nouveau renvoyer aux exemples que j'en ai cités[2], n'a fourni, en plus grand nombre, à l'entretien des hommes illustres, de ces allusions qui montrent la popularité d'un ouvrage. Enfin, chez les rhéteurs, chez les poëtes de l'antiquité, on rencontre partout sa trace : par exemple chez Philostrate, qui, dans un des tableaux qu'il décrit[3], chez Théocrite, qui, dans une de ses pièces[4], en donnent comme l'argument; chez Catulle[5], Virgile[6], Horace[7], Properce[8], Ovide[9], Perse[10], Sénèque[11], Stace[12], qui lui empruntent à l'envi des expressions, des images, des tableaux, des exemples, quelquefois même des motifs de parodie. Ces emprunts sont pour elle autant de titres glorieux que je devrai recueillir à mesure que me les rappellera l'analyse de la pièce.

Par un contraste singulier, cette même pièce, si admirée des anciens, n'a pas plu, il s'en faut, aux critiques modernes. Brumoy la défend à peine, Prévost la condamne plus hardiment, La Harpe la rejette avec mépris, Métastase en plaisante; W. Schlegel seul, revenant, non sans quelque exagération[13], au sentiment de l'antiquité, la proclame le chef-d'œuvre d'Euripide.

1. *Pacuvius* aurait traité le même sujet sous le titre de *Penthée*, s'il en fallait croire Servius, in *Æn.* IV, 469. Mais peut-être ce scoliaste de Virgile a-t-il fait confusion avec *les Bacchantes* d'Attius. C'est l'opinion d'Elmsley, *in Euripid. Bacch.*, et récemment, de O. Ribbeck, *Trag. latin. reliq.*, 1852, p. 92, 290.

2. T. I, p. 134, 135, 138.

3. *Imag.*, I, XVIII. Voyez notre t. I, p. 151.

4. *Idyll.*, XXVI.

5. *Carm.*, LXIII, 23; LXIV, 61, 252 sq.

6. *Æn.*, IV, 301, 469 sqq.; VII, 385 sqq.

7. *Carm*, II, XIX; III, I, 1-4; XXV; *Sat.*, II, III, 302; *Epist.*, I, XVI, 73.

8. *Eleg.*, III, XVII, 24; XXI, 33.

9. *Metam.* III, 511 sqq.; IV, 1 sqq.; VI, 587 sqq.

10. *Sat.*, I, 100.

11. *Œdip.*, 404 sqq.

12. *Theb.*, IV, 565 sqq.

13. On en peut dire autant, je crois, de l'apologie qu'en a faite en 1833 G. H. Meyer, dans la dissertation citée plus haut, p. 410.

D'où vient entre les anciens et les modernes un tel désaccord? De la diversité du point de vue. Nous sommes, nous, dans *les Bacchantes*, moins charmés de la forme que blessés du fond, pour lequel les anciens étaient et devaient être indulgents. Une divinité toute sensuelle, une divinité qui se venge, et si cruellement, ne les révoltaient point : le poëte avait dû les accepter de la tradition[1]; ils les acceptaient du poëte sans difficulté, à la condition toutefois que, de cette fable consacrée, il saurait tirer des effets touchants, terribles, poétiques. Nous sommes loin d'apporter au jugement de l'œuvre d'Euripide une disposition semblable, de pouvoir nous détacher aussi complétement de ce qu'elle exprime, pour ne songer qu'à l'expression elle-même.

Il faut cependant être juste envers Euripide et penser qu'il apercevait, à peu près aussi bien que nous, ce qu'il y avait de déraisonnable, de choquant dans la légende qu'après, avant tant d'autres, et comme eux, sauf des différences d'exécution, il transportait sur la scène. Cette légende était placée sous la garde de la religion, adoptée par la dévotion populaire, vivante en quelque sorte, non-seulement dans les représentations de l'art[2], mais dans des monuments regardés comme authentiques. Ne voyait-on pas, ne révérait-on pas, sur une place de Corinthe, deux statues de Bacchus, fabriquée avec le bois même de l'arbre du Cithéron, où s'était placé Penthée pour observer les mystères secrets des Bacchantes[3]? Euripide, après Eschyle et d'après lui[4], composa sa tragédie sur des données de leur nature invariables, en quelque sorte inviolables, soustraites à la libre disposition de l'écrivain, comme aussi au contrôle de la critique; il ne se proposa, c'était son droit, dont il serait injuste de lui demander compte aujourd'hui, que d'en tirer littéraire-

1. Voyez Nonn., *Dionys.*, XLIV, XLV, XLVI; Apollod., *Bibl.*, III, v. 2; Hygin., *Fab.* CLXXXIV, etc.
2. Pausan., passage déjà cité.
3. Id., *Corinth.*, II.
4. Aristoph., gramm. in *Bacch.*

ment le meilleur parti possible, leur témoignant, par la consécration nouvelle qu'elles recevaient de son art, une déférence officielle, et se permettant sans doute de les juger, à part lui, ce qu'elles valaient.

Cette situation un peu équivoque, qui fut toujours celle d'Euripide[1], s'exerçant, avec une conviction apparente, sur des sujets réprouvés par sa raison, ne semble-t-il pas qu'elle se trahisse dans des paroles qu'il prête à un personnage de ses *Bacchantes*, mais où c'est lui-même qui s'explique, on l'a remarqué[2], et cela est bien évident, car il y appelle antiques croyances ce qui précisément s'établit dans sa pièce.

« Je ne dispute pas sur les dieux. Ces traditions des ancêtres, contemporaines des plus vieux âges, quel raisonnement les pourrait ébranler? que trouveraient contre elles les plus grands esprits[3]? »

C'est là un langage assez semblable à celui d'Horace, lorsque, faisant amende honorable de son incrédulité, il se dit sage d'une fausse sagesse, « insapientis.... sapien-« tiæ consultus[4]; » à celui de Tacite, lorsqu'il prétend que, sur les actes des dieux, il est plus religieux, plus repectueux de croire que de savoir : « Sanctius est ac re-« verentius de actis deorum credere quam scire[5]. » *Les Bacchantes* ne manquent pas de passages[6] où Euripide oppose encore de même, aux témérités sceptiques du libre penser, la docilité de la foi. Par là je ne pense pas qu'il ait l'intention, comme on l'a prétendu[7], de faire une allusion, qui serait peu généreuse, aux irrévérences, chèrement payées, d'Alcibiade; je pense plutôt, avec d'autres[8], qu'il veut se mettre à couvert contre les accu-

1. Voyez notre t. I, p. 43 sqq.
2. Musgrave, etc.
3. V. 198. Cf. Valckenaer, *Diatr. in Eurip. fragm.*, v.
4. *Carm.*, I, XXXIV, 3. Cf. Pind., *Olymp.*, IX, 56.
5. *Germ.* XXXIV.
6. V. 393, 424 sqq., 882 sq., 1339 sq.
7. Musgrave; M. Artaud, *Notice sur les Bacchantes*, citée plus haut, p. 238.
8. Tyrwitt; Valckenaer, *ibid.*, etc.

sations d'impiété qu'avaient plus d'une fois provoquées ses hardiesses et auxquelles devait bientôt succomber Socrate. Toutefois, dans ces passages mêmes, perce son dissentiment. On y aperçoit, ceux du moins qui savent comprendre, qu'il se soumet, sans que sa raison y adhère, à la religion de l'État; que, s'adressant à deux sortes d'auditeurs, il parle à la fois et en poëte chargé d'exprimer, au milieu de solennités religieuses, sur une scène sainte, les croyances publiques, et en philosophe qui adroitement, prudemment s'en sépare.

Cette duplicité d'intention a souvent refroidi ses ouvrages; mais elle n'a pas le même inconvénient pour celui-ci, où, se contentant de quelques rares et discrètes réserves, qui échapperont à la foule, il entre plus franchement, plus pleinement que partout ailleurs, dans l'esprit de son sujet. Lui qui trop souvent se plut à expliquer scientifiquement, philosophiquement, et par là, à dénaturer, à supprimer les merveilles mythologiques qu'il était censé célébrer, consent ici à se placer, avec un art plus naïf et non moins ingénieux, dans une sphère toute merveilleuse. Le merveilleux semble, dès le début, prendre possession de la scène elle-même par des vers qui nous invitent à y voir, dans une enceinte sacrée dont Cadmus a interdit l'approche aux profanes, et que la piété d'un fils a entourée d'un rempart de pampres verts, le tombeau de Sémélé et les ruines de son palais : ruines fumantes, où vit encore la flamme qui le consuma, monument immortel de l'amour de Jupiter et du courroux de Junon[1]. La tragédie qui doit se développer sur une scène ainsi décorée, pour les yeux de l'esprit du moins, est remplie, à peu près tout entière, de la divinité de Bacchus. Bacchus, c'est pour les acteurs du drame, trompés par l'apparence, seulement un jeune serviteur du dieu, beau, aimable, plein de mollesse et de douceur, dont le courroux ne s'exprime que par l'ironie; mais, pour les spectateurs mis dans le secret de l'action, c'est

1. V. 5 sqq.

le dieu lui-même, tantôt le plus bienfaisant, tantôt le plus redoutable des dieux[1]. Des signes surnaturels, en général plutôt décrits que montrés, signalent sa puissance: les fers tombent de ses mains; les cachots ne peuvent le retenir; le palais où il est prisonnier s'embrase de lui-même et s'écroule; le son de sa voix se fait entendre hors même de sa présence; sa volonté interrompt l'ordre de la nature, change les cœurs, détruit la raison. Au double personnage, visible et invisible, rempli par Bacchus, au double caractère de bonté charmante et d'implacable, d'effroyable ressentiment, qui lui est attribué, correspond un contraste analogue entre deux classes fort diverses de Bacchantes. Les unes, ce sont celles qui composent le chœur, qui occupent constamment la scène, docilement soumises à l'empire de Bacchus, n'en éprouvent que les salutaires influences; les autres, Bacchantes involontaires, sont livrées à d'incroyables fureurs, douées d'une force destructive et terrible, dont les effets sont attestés par des récits pleins d'une vraisemblance persuasive[2]. On n'a pas assez dit tout ce qu'il y a d'art dans cette exposition des aspects contraires du culte mystérieux de Bacchus; dans une disposition qui fait, des prodiges d'un tel sujet, deux parts, dont la plus forte, éloignée des yeux, est rendue présente à la seule imagination, qui peut tout croire, quand on sait lui mentir habilement. Cette heureuse expression du merveilleux est à la fois l'excuse et le principal mérite de la pièce. Le merveilleux enlève les événements qu'elle retrace à l'ordre commun des choses,

1. Cf. Horat., *Carm.*, II, XIX, 25.

Choreis aptior et jocis
Ludoque dictus, non sat idoneus
Pugnæ ferebaris; sed idem
Pacis eras mediusque belli.

« On ne t'avait cru propre qu'aux danses, aux jeux, aux ris, peu fait pour les combats; mais tu pouvais te partager entre la paix et la guerre. »

2. Aux vers 50 sqq. du prologue, les premières semblent désignées par le nom de Ménades, les secondes plus spécialement par celui de Bacchantes. Voyez Musgrave, Brunck, etc.

la dispense des vraisemblances ordinaires, l'absout des vulgaires critiques, et en même temps lui communique un intérêt de l'ordre le plus élevé.

Ce qui caractérise encore cette pièce, c'est l'inspiration lyrique, dithyrambique qui y domine. Par là, en même temps qu'elle reproduit un des premiers sujets traités par la tragédie naissante, elle revient aussi, mais sans rien perdre de ce que l'art avait acquis depuis ce temps, à sa forme primitive, celle d'une longue cantate entremêlée de récits et de dialogues. Cette cantate est d'une vivacité, d'un éclat qui suffiraient seuls à expliquer la grande fortune faite chez les anciens par *les Bacchantes*.

Quelque chose qui l'explique encore, et dont nous devons tenir compte, c'est l'attrait du spectacle, du mouvement inusités par lesquels Euripide, qui, de tant de manières, avait renouvelé la scène, osait ici l'animer. Il enlevait au chœur, non pas peut-être le premier, car Eschyle avant lui pouvait avoir prêté à ses *Bacchantes* les mouvements désordonnés de ses *Euménides*, il enlevait au chœur son attitude calme et presque immobile, sa démarche régulière; ce chœur couronné de pampre et de lierre, vêtu de peaux de bêtes fauves, armé de thyrses, c'est ainsi qu'il se décrit lui-même, Euripide le faisait bondir tumultueusement aux sons mêlés de la timbale et de la flûte phrygienne.

En résumé, le goût très-vif des anciens pour une tragédie peu appréciée des modernes s'explique et par l'autorité, alors au-dessus de tout examen, des fables qui en étaient le fondement, et par le talent du poëte à exploiter le merveilleux consacré de son sujet; à entourer son œuvre des séductions les plus puissantes de la poésie et du spectacle; ajoutons à faire jaillir, par intervalles, de cette étrange mythologie, les traits de nature, si vrais, si pathétiques, qui jamais ne manquèrent à l'un des interprètes les plus éloquents qu'ait eus la misère humaine. C'en est assez sur ces préliminaires. Il faut finir notre préface de critique et arriver à la préface du poëte, c'est-

à-dire au prologue par lequel, en son nom, Bacchus lui-même fait l'ouverture du spectacle.

Pourquoi Euripide le jeune n'a-t-il pas retranché ce prologue avec celui de l'*Iphigénie en Aulide*[1]? par une raison bien simple; c'est que la pièce ne pouvait s'en passer. De même qu'au début de l'*Ajax*[2] Minerve seule pouvait faire connaître ce qu'elle savait seule, par quel égarement d'esprit avait été abusé le héros, de même ici on ne pouvait apprendre que de Bacchus que, sous une forme mortelle, sous les traits et l'apparence d'un ministre du dieu, c'était le dieu lui-même qui paraissait.

A cette confidence s'en ajoutent beaucoup d'autres que je dois aussi redire.

Ayant quitté la Lydie, la Phrygie, où se sont élevées ses premières années[3], il a parcouru successivement, pour y établir son culte, la Perse, la Bactriane, la Médie, l'Arabie, l'Asie Mineure enfin, avec sa population mêlée de Barbares et de Grecs : il entre pour la première fois dans une ville grecque, celle de Thèbes. Mais sa divinité n'y est pas reconnue, tout au contraire. Les sœurs mêmes de sa mère, les filles de Cadmus, Agavé, Autonoé, Ino, prétendent que Sémélé, par le conseil de son père, a imputé au maître des dieux le crime d'un simple mortel, et que ce mensonge sacrilége a été justement puni par un coup de foudre. Leur fils, et leur neveu, Penthée, à qui Cadmus, accablé d'ans, a remis le gouvernement de Thèbes, n'est pas plus disposé à recevoir comme dieu celui qu'il croit aussi le fils d'un mortel, à l'admettre au partage des honneurs divins, des libations, des sacrifices. Bacchus annonce le dessein de se venger de tous ces mépris et sans retard. Déjà, remplies par lui d'une fureur étrange, les trois filles de Cadmus, et avec elles toutes les femmes nubiles de Thèbes, ont quitté, en habit de

1. Voyez t. III, p. 8 sqq.
2. *Ibid.*, t. II, p. 10 sqq.
3. Je suis une distinction proposée par Musgrave, et qui sauve le désordre géographique reproché à cette énumération par Strabon, liv. I.

Bacchantes, leurs demeures pour aller errer dans les solitudes du Cithéron[1]. Il va les y rejoindre, et cependant appelle sur la scène de jeunes Lydiennes, servantes volontaires et passionnées de Bacchus, qui ont suivi, à ce qu'elles pensent, un de ses prêtres, et lui-même en réalité. Il leur ordonne de faire retentir au seuil même du palais de Penthée, avec le bruit de leurs tambours sacrés, leurs chants religieux. Elles obéissent, et, dans des strophes d'une audace, d'un emportement, d'un désordre dithyrambique, elles proclament le nouveau dieu, rappelant les merveilles de sa naissance, expliquant les rapports de son culte avec ceux de Jupiter et de Cybèle, peignant sa propagation rapide sur la terre, son passage d'Asie en Europe; enfin, par le tableau le plus animé de ses saintes extases, de ses entraînantes orgies, tableau qu'accompagnaient sans doute une expressive pantomime, une danse tumultueuse, elles y convient hautement le peuple thébain. Cette magnifique introduction dont se sont quelquefois souvenus, je l'indiquerai en note, les grands poëtes latins, est un morceau trop caractéristique pour ne le point citer, bien que les dégradations du texte, qui en ont redoublé l'obscurité primitive, le rendent difficile à entendre, et qu'il ne soit pas plus facile à traduire.

1. V. 35 sqq. A ce passage du prologue paraissent se rapporter quelques-uns des rares débris des *Bacchantes* d'Attius :

> Deinde omnes, stirpe cum incluta Cadmeïde,
> Tumultu percitatæ, matronæ vagant.
> (NON., v. *Vagas.*)
>
> Et nunc silvicolæ, ignota invisentes loca.
> (MACROB., *Sat.*, VI, 5.)
>
> . . . . . Ubi sanctu' Cithæron
> Frondet vidirantibu' fœtis.
> (NON., v. *Fætis.*)

« A la suite des illustres filles de Cadmus, se sont précipitées en tumulte toutes les dames de Thèbes.... et maintenant, retirées dans des solitudes ignorées, elles habitent les bois.... en ces lieux où se couvrent de verts feuillages les sommets sacrés du Cithéron.... »

Voyez au sujet des fragments de cette pièce, sur le texte desquels on n'est pas toujours d'accord, Bothe, *Poet. latin., scenic.*, 1823, p. 187 sqq.; O. Ribbeck, *ibid.*, p. 140 sqq., 335 sqq.

« Des régions asiatiques, des hauteurs du Tmolus, doux travail! aimable fatigue! j'ai, pour le service de Bromius, précipité ma course, célébrant les louanges du dieu. Qui est là, qui est là, dans ces rues, dans ces maisons? Qu'on s'écarte, que chacun commande à sa langue un silence religieux! Je vais, selon les saintes lois, entonner l'hymme de Bacchus[1].

« Oh! bienheureux le mortel qui, instruit dans la science sacrée, et s'abandonnant sur les montagnes à de pieux transports, purifie sa vie, sanctifie son âme; qui célèbre les vénérables orgies de la grande déesse, Cybèle, ou bien, le thyrse en main, la tête couronnée de lierre, se consacre au service de Bacchus! Allez, Bacchantes, allez; Bromius, Dionysus, ce dieu enfant d'un dieu, amenez-le des montagnes de la Phrygie dans les vastes villes de la Grèce.

« Surprise des douleurs de l'enfantement, au moment où volaient vers elle ces foudres de Jupiter qui devaient la frapper d'un coup mortel, sa mère le rejeta de son sein; mais le fils de Saturne le reçut, et, pour le soustraire à Junon, le cacha dans sa cuisse que refermèrent des agrafes d'or. Il l'engendra de nouveau quand les Parques, achevant l'œuvre, eurent rendu capable de naître le dieu aux cornes de taureau. Il lui ceignit la tête d'une couronne de serpents, et de là vint que la Ménade, armée du thyrse, entrelaça depuis sa proie venimeuse avec les tresses de ses cheveux[2].

« Thèbes, nourrice de Sémélé, couronne-toi de lierre; pour célébrer la fête bachique, pare-toi, pare-toi des rameaux verdoyants, des grappes fleuries du smilax, des feuilles du chêne ou du pin : revêts la dépouille tachetée de la biche, et par-dessus, la blanche toison de la brebis : qu'en tes mains le flambeau s'agite et menace. Tout ce peuple bientôt prendra part à la danse sacrée. C'est Bromius qui la mène à la montagne, à la montagne[3] où déjà habitent ces femmes chassées en foule, loin de leurs navettes et de leurs fuseaux, par l'aiguillon du dieu.

« Antre divin de Crète, qui fus la demeure des Curètes et le berceau de Jupiter, c'est dans ta retraite sauvage que les Corybantes, balançant sur leur front la triple aigrette de leur casque, inventèrent cet instrument arrondi que recouvre une peau sonore; ils en mêlèrent le bruit aux doux accents de la flûte phrygienne; ils le placèrent dans les mains de Rhée, qui

1. Cf. Horat, *Carm.*, III, 1, 1 sq. :
> Odi profanum vulgus et arceo :
> Favete linguis. . . . . .

2. Cf. Horat., *Carm.*, II, XIX 19 sq. :
> Nodo coërces viperino
> Bistonidum sine fraude crines.

3. V. 120. Cf. 165, 979.

en accompagna le chant des Bacchantes. Ravis et transportés, les Satyres l'obtinrent de la déesse, et en animèrent les chœurs de ces Triétérides[1], qui charment Dionysus.

« Oh! quelle joie, dans les montagnes, portant la sainte peau de cerf, ou de suivre le chœur rapide, ou de s'en séparer pour se jeter sur la terre, y déchirer de ses mains les chairs saignantes des boucs, et puis reprendre sa course vers les sommets de la Phrygie, de la Lydie! C'est Bromius dont la voix vous guide : Évoé! Évoé! De la terre coule le lait, coule le vin, coule le nectar des abeilles[2]. On respire comme la vapeur de l'encens de Syrie. Bacchus cependant, agitant la flamme de son flambeau, pressant de ses cris la marche furieuse, livre lui-même au souffle du vent sa molle chevelure. On l'entend qui s'écrie : « Allons, allons, Bacchantes, délices du Tmo-« lus et de ses sources au sable d'or, faites, en l'honneur de « Dionysus, résonner vos tambours. Évoé! Évoé! Chantez, « chantez votre dieu, et que les accents phrygiens de vos voix « s'unissent à ceux dont la flûte harmonieuse réjouit votre « troupe toujours errante! A la montagne! à la montagne! » Ainsi dit-il, et joyeuse, comme le jeune coursier qui suit sa mère emportée[3], bondit d'un pied léger la Bacchante[4]. »

A ce chœur si vif, si hardi, si élevé, succède la scène la plus familière : une de celles qui, par des traits approchant du comique, ce qui n'est pas rare dans la libre

1. Cf. Virg., *Æn.*, IV, 301 :

. . . . . Qualis commotis excita sacris
Thyas, ubi audito stimulant Trieterica Baccho
Orgia, nocturnusque vocat clamore Cithæron.

Stat., *Theb.*, II, 661 :

. . . . . Non hæc Trieterica vobis
Nox patrio de more venit.

2. Cf. Horat., *Carm.*, II, XIX, 9, sqq. :

Fas pervicaces est mihi Thyadas
Vinique fontem, lactis et uberes
Cantare rivos, atque truncis
Lapsa cavis iterare mella.

3. Cf. Horat., *Carm.*, I, XXIII, 1 sqq. :

Vitas hinnuleo me similis, Chloë,
Quærenti pavidam montibus aviis
Matrem, non sive vano
Aurarum et siluæ metu.

4. V. 64-167.

tragédie des Grecs, ont pu suggérer à Brumoy cette étrange idée, que *les Bacchantes* étaient une sorte de drame satyrique.

On y voit paraître cependant de bien graves personnages, le fondateur de Thèbes, Cadmus, son devin Tirésias; l'un qui va bientôt disparaître de cette antique légende, l'autre qui s'y perpétuera, acteur obligé de toutes les fables qu'en doit tirer le théâtre, déjà qualifié de vieillard dans celle-ci, et quatre générations après les événements qu'elle retrace[1], retrouvant encore un rôle dans ceux qui font le sujet de l'*Œdipe roi*, des *Phéniciennes*, de l'*Antigone*[2].

Tous deux ont ceint de lierre leur tête blanche, revêtu de la peau de cerf leur corps courbé, armé du thyrse leur main tremblante; préludant, autant que l'âge peut le leur permettre, aux extravagances consacrées de l'orgie bachique, ils se mettent joyeusement en route, l'aveugle Tirésias guidé par le chancelant Cadmus, pour aller rejoindre, sur le Cithéron, la troupe furieuse des femmes thébaines. Euripide, dans cette scène, s'est proposé sans doute d'exprimer l'entraînement du culte nouveau, auquel rien n'échappe, pas même la froide raison, la débile caducité du vieillard. Rien de mieux; mais n'y a-t-il pas, comme cela lui est arrivé plus d'une fois[3], trop sacrifié, bien qu'il s'en défende[4], la dignité de la vieillesse?

C'est le sentiment de Penthée, qui survient. Il débute par un long discours, auquel on peut reprocher de n'être adressé à personne, et de paraître simplement une continuation du prologue. Rentrant, dit-il, après une absence, dans son royaume, il a appris avec indignation les désordres scandaleux des femmes thébaines, qui, sous prétexte d'honorer leur nouveau dieu, célèbrent en réalité d'autres

1. Cf. Eurip., *Phœniss.*, 7 sqq.
2. Voyez t. II, p. 168 sqq., 272; III, p. 302 sqq.
3. Voyez t. II, p. 348 sq.; III, 214, 262 sq., 279 sqq.; IV, 219 sqq., 223.
4. V. 202 sqq.

mystères. Plusieurs sont déjà tombées entre ses mains, et par son ordre ont été chargées de fers, renfermées dans les prisons publiques; il va faire poursuivre les autres et ne les épargnera pas davantage, celles même qui lui tiennent de près, Ino, Autonoé, sa mère Agavé. Il se propose surtout de sévir contre l'auteur de leurs égarements, un étranger venu de Lydie, imposteur séduisant, dont les cheveux sont blonds et bouclés, dont les yeux noirs ont toutes les grâces de Vénus, qui passe avec ces femmes les jours et les nuits, pour les initier sans doute aux secrets du dieu qu'il annonce : « Si je le tiens une fois dans ce palais, ajoute-t-il, il cessera bientôt de frapper la terre de son thyrse et d'agiter sa chevelure; sa tête tombera sous le fer[1]. »

Là-dessus Penthée aperçoit les deux vieillards dans leur bachique accoutrement, et, avec une colère qui se modère à l'égard de Cadmus, mais ne garde envers Tirésias aucun ménagement, il leur reproche leur folie, si malséante à leur âge. Tirésias, de son côté, déplore l'aveuglement qui fait méconnaître à Penthée un dieu justement révéré des hommes, comme l'est Cérès elle-même, pour ses bienfaits, doué, ainsi qu'Apollon et Mars, d'une puissance prophétique et guerrière dont le culte va s'étendre glorieusement sur toute la Grèce, auquel il sera bien dangereux d'avoir refusé ses hommages.

Dans cette longue apologie, on doit distinguer un passage[2] que cita, je l'ai dit ailleurs[3], avec à-propos, Aristippe à Platon. Penthée vient de reprocher aux orgies bachiques de corrompre les mœurs des femmes. Tirésias répond qu'elles ne peuvent rien sur celles dont le cœur est pur : réponse adroite, mais, bien que répétée plus loin

1. V. 231 sqq. Peut-être est-ce dans une imitation de ce portrait qu'il faut placer le passage suivant d'Attius :

Formæ figura, nitiditate, hospes regius.
(NON, *de Nitiditas.*)

2. V. 312 sqq.
3. T. I, p. 134.

par Bacchus lui-même[1], insuffisante; Penthée eût pu répliquer qu'elles ménagent aux autres des occasions de faillir, et que c'est bien assez pour que le législateur les condamne.

Il me semble aussi que, si le poëte l'eût voulu, Penthée eût eu le droit de trouver bien subtile l'explication étymologique[2] que lui donne Tirésias de la tradition d'après laquelle Bacchus enfant était resté enfermé quelques mois dans la cuisse de Jupiter, cette tradition que rappellent, sans y rien changer, nous l'avons vu[3], et cela se retrouve encore plus loin[4], les Bacchantes lydiennes, bien instruites apparemment de ce qui concerne leur dieu[5].

En général, ce discours de Tirésias, qui n'est pas, j'en conviens, sans beautés, a quelque chose de sophistique. Quand Tirésias insinue[6] que Cérès, ce n'est qu'un nom par lequel est désignée la terre, ou plutôt celle de ses productions qui nourrit les hommes ; quand il invite par là à ne voir de même dans Bacchus qu'un autre nom, celui de la liqueur bienfaisante qui réjouit leur cœur et charme

1. V. 479 sqq.
2. V. 284 sqq.
3. V. 91 sqq.
4. V. 517.
5. M. Bœckh, à qui il répugne (*Græc. trag. princ.*, XXIV) de mettre sur le compte d'Euripide un passage de si mauvais goût, et la contradiction qui en résulte, tire de là un de ses principaux arguments pour établir que *les Bacchantes* n'ont pas été remises au théâtre sans de graves et quelquefois de malheureux changements. Voyez, plus haut, p. 238, et t. I, p. 134 sq.
6. V. 274 sq. L'épicurien Lucrèce n'a pas depuis parlé autrement :

Hic si quis mare Neptunum, Cereremque vocare
Constituet fruges, et Bacchi nomine abuti
Mavult, quam laticis proprium proferre vocamen;
Concedamus, ut hic terrarum dictitet orbem
Esse deum Matrem, dum vera re tamen ipse.
(*De Nat. rer.*, II, 655.)

« Que s'il plaît à quelqu'un d'appeler la mer Neptune, le blé Cérès, d'employer par abus le nom de Bacchus au lieu du terme propre qui désigne le jus de la vigne, je lui accorderai aussi de dire la Mère des dieux, au lieu du globe de la terre, pourvu que ce globe n'en reste pas moins ce qu'il est. »

leurs chagrins, n'y a-t-il pas là une sorte de symbolisme peu convenable à un personnage qui professe une foi simple aux mystères divins, mal placé dans une pièce où est sans cesse recommandée une semblable disposition d'esprit, où est sans cesse blâmé, en fait de religion, ce scepticisme curieux qu'on reprochait à Euripide, et dont il semblait qu'ici il voulût s'abstenir?

Aux raisons de Tirésias, Cadmus en ajoute une qui n'est pas plus convaincante. Penthée devrait, dit-il, Bacchus ne fût-il pas dieu, le reconnaître comme tel, dans l'intérêt de leur famille, de laquelle il est sorti. Il l'engage ensuite, plus convenablement, à éviter le sort de son jeune parent, le fils d'Autonoé, Actéon, récemment puni par Diane (cette tradition ne se trouve, je crois, que chez Euripide[1]), pour s'être orgueilleusement préféré à la déesse de la chasse.

Penthée persiste avec obstination, avec emportement, dans son hostilité contre le dieu. Il laisse aller ses deux vieux serviteurs, se bornant à punir, sur le siége augural du devin, qu'il veut que l'on renverse outrageusement, sur les attributs de son art, qu'il fait disperser et détruire, le crime qu'il lui impute, d'avoir, par ses discours, égaré la raison affaiblie de Cadmus; mais il ordonne qu'on arrête au plus tôt et qu'on lui amène, afin qu'il le livre au supplice, le prêtre de Bacchus.

Des critiques scrupuleux ont demandé pourquoi, dans sa colère, il laisse si tranquilles ces femmes lydiennes, qui tout à l'heure menaient leurs chœurs bachiques autour de son palais, qui ensuite, présentes à sa contestation avec Tirésias et Cadmus, y sont intervenues pour approuver ses adversaires et lui donner tort. C'est que ces femmes composent le chœur, et qu'il faut bien acheter, par quelque invraisemblance, il y a de cela plus d'un exemple[2], sa présence continuelle sur la scène.

Il l'occupe une seconde fois par un intermède lyrique,

1. V. 337 sq.
2. Voyez t. III, p. 57 sq., 131; IV, 152 sq.

où est éloquemment détestée l'audace impie de Penthée et des mortels qui lui ressemblent. On peut dire cependant, et on a dit, qu'il semble lui donner raison, lorsque ce culte de Bacchus, qu'il a déjà quelque peu compromis en le liant au culte de Cybèle, il le rattache maintenant à celui de Vénus. Un peu plus loin, il est vrai, comme par compensation, il en transporte, par la pensée, le siége, de la voluptueuse Paphos au sublime Olympe, séjour des Muses. Ces relations secrètes entre les diverses religions de la Grèce, dont le mystère a si vivement intéressé la curiosité de la science moderne[1], sont indiquées dans ce morceau avec moins de clarté que de charme poétique.

Cependant on amène à Penthée celui que réclamait sa vengeance, et qui de lui-même, en souriant, a tendu les mains à ses satellites, lesquels, par crainte religieuse, n'osaient le saisir. On lui annonce en même temps l'évasion de ses captives; leurs fers se sont détachés, les portes de leur prison se sont ouvertes pour leur livrer passage[2]; invoquant Bacchus à grands cris, elles ont été rejoindre leurs compagnes dans les forêts du Cithéron. Cette fuite merveilleuse ne trouble point Penthée, qui se croit plus sûr de son nouveau prisonnier.

C'est une situation bien frappante que celle de ce roi superbe, en présence d'un ennemi qui lui semble si faible, si méprisable, qu'il raille, qu'il insulte, qu'il menace à plaisir, et qui pourtant, sous l'extérieur le plus paisible, le plus serein, cache un dieu puissant, irrité, prêt à tirer de ses affronts une affreuse vengeance. Cette situation, dont le spectateur a le secret, donne à chaque trait du dialogue, même aux plus simples, à ceux qu'on croirait le moins tragiques, une signification terrible.

Aristophane fait quelque part[3] aux *Édoniens* d'Eschyle

1. Voyez le bel ouvrage de Creuzer, si heureusement reproduit par M. Guigniaut sous le titre de *Religions de l'Antiquité*, liv. VII, ch. 2.

2. Sponte sua patuisse fores, lapsasque lacertis
Sponte sua, fama est, nullo solvente, catenas.
(Ovid., *Metam.*, III, 699.)

3. *Thesmoph.*, 134.

une allusion de laquelle on a cru pouvoir conclure[1] que, dans cette tragédie, Lycurgue tenait envers Bacchus, qu'on lui amenait prisonnier, le même langage ironique que lui adresse ici Penthée :

« Mais, en effet, étranger, tu ne manques pas d'agrément; tu as ce qu'il faut pour séduire les femmes, soin qui, sans doute, t'amène à Thèbes. Ta longue et flottante chevelure, qui se répand amoureusement autour de tes joues[2], n'est pas celle d'un lutteur, et ce teint blanc et délicat, il ne s'est pas formé aux ardeurs du soleil, mais à l'ombre, où tu amorces par ta beauté la proie de Vénus[3]. »

Vient ensuite un interrogatoire dans lequel Penthée croit rire du captif, qui insulte au contraire à son aveuglement, à ses menaces, à son impuissance. Là sont des vers célèbres par l'usage qu'en ont fait les philosophes stoïciens[4], et que comme eux en a fait Horace[5], pour exprimer l'inviolabilité du sage :

BACCHUS.

A quoi dois-je m'attendre? quel supplice me prépares-tu?

1. Voyez God. Hermann, Welcker, Ahrens, *ibid.*
2. V. 449 sq. Attius, dans son vieux style, avait fait effort pour rendre la grâce de ce passage, comme en témoignent ces fragments :

Lanugo flora nunc genas demum irrigat....
Nam flori crines video ut propexi jacent.
(SERV., ad Virg. *Æn.*, XII, 605.)

3. V. 447 sqq.
4. Arrian., *Epictet. dissert.*, XVIII, 17; XIX, 8. Voyez notre t. I, p. 135 sqq.
5. *Epist.*, I, XVI, 74 sqq.

Vir bonus et sapiens audebit dicere : Pentheu,
Rector Thebarum, quid me perferre patique
Indignum coges? — Adimam bona. — Nempe pecus rem,
Lectos, argentum : tollas licet. — In manicis et
Compedibus sævo te sub custode tenebo. —
Ipse deus, simul atque volam, me solvet. Opinor,
Hoc sentit : moriar; mors ultima linea rerum est.

« L'homme de bien, le sage osera dire : Penthée, roi des Thébains, quel indigne traitement me faut-il attendre de toi? — Je t'enlèverai tes biens. — Quoi? mes troupeaux, mes terres, mes meubles, mon argenterie? tu les peux prendre. — Je chargerai de fers tes pieds et tes mains; je te retiendrai dans une cruelle prison. — Le dieu lui-même quand je voudrai, me délivrera. Il veut dire, ce me semble, je mourrai. La mort est le terme de tous les maux. »

Voyez notre t. I, p. 142.

PENTHÉE.

D'abord je ferai tomber cette élégante chevelure.

BACCHUS.

Elle est sacrée; elle appartient au dieu pour qui je l'entretiens[1].

PENTHÉE.

Il faudra que tu me livres ce thyrse.

BACCHUS.

Ose me l'arracher. C'est celui de Bacchus.

PENTHÉE.

Pour toi, je te jetterai dans les fers.

BACCHUS.

Le dieu me délivrera, quand je voudrai[2].

Ce qui suit n'est pas moins remarquable :

PENTHÉE.

T'entendra-t-il? il est avec ses Bacchantes.

BACCHUS.

Il voit en ce moment même ce que j'endure ; il est ici.

PENTHÉE.

Où donc? mes yeux ne l'aperçoivent point.

BACCHUS.

Avec moi; mais tu n'es qu'un impie; comment pourrais-tu le voir?

PENTHÉE.

Saisissez-le; il m'insulte, il insulte Thèbes.

BACCHUS.

Arrêtez; suivez, si vous êtes sages, un sage conseil.

PENTHÉE.

Et moi, je veux qu'on t'enchaîne, je suis le maître.

BACCHUS.

Tu ne sais ce que tu fais, ni ce que tu es.

1. Cf. Virg., *Æn.*, VII, 393.

. . . . . Molles tibi sumere thyrsos,
Te lustrare choro, sacrum tibi pascere crinem.

2. V. 486 sqq.

PENTHÉE.

Moi, le fils d'Agavé et d'Échion, Penthée!

BACCHUS.

Tu portes un nom de bien fâcheux augure.

Ici, comme ailleurs encore dans la pièce[1], il est fait allusion au sens étymologique du nom de Penthée, lequel voulait dire deuil. Cette allusion est une menace fort dramatique sur la scène grecque où, j'ai dû le répéter souvent[2], au choix même des noms propres, tout fortuit qu'il paraissait, était attribuée une influence fatale. Le poëte tragique Chérémon, auteur, je l'ai dit, d'un *Penthée*, l'a reproduite dans cet esprit[3]; mais Théocrite, qui l'a transportée dans sa poétique analyse des *Bacchantes* d'Euripide[4], n'en a fait qu'un détestable jeu de mots.

Penthée, ne pouvant réduire son adversaire au silence, ordonne, tout hors de lui, qu'on le jette dans un cachot obscur, près de l'étable de ses chevaux. L'autre sort avec des paroles que Penthée ne comprend point, mais qui sont comprises du spectateur, et lui annoncent de loin le terrible dénoûment:

« Les outrages dont tu m'accables, tu les payeras à ce Bacchus, qui n'est rien selon toi. En me jetant dans les fers, c'est à lui que tu fais injure[5]. »

Il ne faut pas omettre de faire remarquer que cette fois les Bacchantes lydiennes ont été comprises dans les menaces de Penthée. Il les vendra, a-t-il dit, ou bien en fera ses esclaves. En attendant, il les a encore laissées sur la scène, où leur présence était nécessaire[6]. Elles y font de nouveau entendre de belles strophes, dans lesquelles elles reprochent à Thèbes de laisser insulter impunément les

1. V. 502. Cf. 365.
2. Voyez t. I, p. 320; II, 17; III, 110, 320.
3. Aristot., *Rhet.*, II, 23.
4. *Idyll.*, XXXIII, 26.
5. V. 510 sqq.
6. Voyez plus haut, p. 252.

ministres d'un dieu qu'elle a vu naître, et que bientôt elle adorera; dans lesquelles aussi, s'adressant au dieu lui-même, quelque part qu'il soit (et tous les lieux où il peut être, le vol de leur imagination les y transporte), elles le pressent de venir défendre, contre un roi impie et audacieux, son prophète opprimé.

A cet appel répond de l'intérieur du palais la voix de Bacchus lui-même. Un entretien merveilleux s'engage entre le dieu invisible et ses suivantes fidèles, qui l'ont reconnu, et l'excitent à la vengeance[1]. La terre tremble, le palais s'écroule[2] et s'embrase, la flamme jaillit du tombeau de Sémélé. Ivres de joies, mais en même temps remplies d'une sainte horreur, les Ménades tombent, la face sur la terre, d'où vient les relever leur jeune guide, miraculeusement délivré des fers de Penthée.

Un récit assez court, mais d'une grande vivacité d'expression, fait connaître les scènes extraordinaires qui viennent d'avoir lieu dans le palais. On se rappelle que, par un raffinement de mépris, Penthée avait ordonné qu'on emmenât près des étables le prétendu ministre de Bacchus. Il l'y a suivi, et, pensant le charger de liens, il n'a, jouet d'une étrange illusion, garrotté qu'un taureau,

1. Macrobe (*Sat.*, VI, 5) a conservé de la scène correspondante d'Attius des passages ainsi rassemblés par Bœckh (*Græc. trag. princ.*, XXIV), et qui traduisent à peu près les vers 570 sqq. d'Euripide :

CHORUS.

Quis me jabilat?

BACCHUS.

Vicinus tuus antiquus.

CHORUS.

O Dionyse pater,
Optime viti' sator.
O Semela genitus,
Evie!

« Qui m'appelle? — Votre ancien compagnon. — O divin Dionysus, père bienfaisant de la vigne, fils de Sémélé, Évius!

2. Cf. Horat., *Carm.*, II, XIX, 14 sq. :

Tectaque Penthei
Disjecta non leni ruina.

tandis que l'autre, tranquillement assis, le regardait faire. Ensuite Bacchus est venu, qui a embrasé le palais : Penthée alors s'est empressé avec ses esclaves pour éteindre l'incendie. Enfin, croyant que le captif s'échappait, il a couru, l'épée à la main, après un fantôme que Bacchus, sans doute, je le pense ainsi, dit en souriant le narrateur, avait formé pour abuser ses regards[1]; longtemps il s'est fatigué dans cette vaine poursuite, qui le ramène enfin sur la scène, haletant, effaré, et bientôt frappé de stupeur, quand il voit au seuil du palais, engagé dans un paisible entretien avec les Bacchantes, son fugitif, qui, content d'avoir été tiré de prison par le libérateur qu'il attendait, proteste d'ailleurs qu'il n'a nulle envie de s'éloigner.

A ces merveilles s'en ajoutent d'autres, sujet d'un second et admirable récit, qui achève de transporter l'imagination dans une sphère d'idées toute merveilleuse. Il n'est fait cependant que par un homme de bien basse condition, un bouvier, qui vient apporter au roi, non sans prendre d'abord quelques précautions contre son naturel impatient et colère, des nouvelles assez fâcheuses de ce qui se passe sur le Cithéron. Comme les personnages assez ordinairement employés en pareille occasion par les tragiques grecs, comme le berger de l'*Iphigénie en Tauride*[2] et, qu'on me passe le mot, le palefrenier de l'*Hippolyte*[3], il commence par des circonstances qui lui sont personnelles, circonstances bien familières, mais dont s'est offensée à tort la délicatesse des critiques[4].

« Mon troupeau s'avançait vers le sommet de la montagne, à l'heure où le soleil échauffe la terre de ses premiers rayons. Je vois trois troupes de femmes, sous la conduite d'Autonoé, d'Agavé votre mère, enfin d'Ino. Toutes dormaient sur la terre, les unes appuyées contre des branches de pin amoncelées, d'autres reposant leur tête sur une couche de feuilles de chêne, mais avec modestie, n'ayant rien de celles que vous dites,

1. Cf. Hom., *Iliad.*, V, 449 sq.; *Æn.*, X, 636 sqq.
2. Voyez, plus haut, p. 94 sqq.
3. Voyez t. III, p. 60 sqq.
4. Musgrave, blâmé par Brunck.

ivres de vin, troublées par les sons de la flûte, poursuivre avec fureur, dans les bois, les plaisirs de Vénus. Aux mugissements de mes bœufs, votre mère s'éveille et s'élance en hurlant du milieu des Bacchantes. Elles secouent le sommeil profond qui ferme leurs paupières, elles se dressent, se lèvent de toutes parts, n'offrant à l'œil ravi que de pudiques images, et les jeunes, et les vieilles, les vierges encore libres du joug de l'hymen. Et d'abord elles répandent leurs cheveux sur leurs épaules, elles rattachent les nœuds de leurs vêtements, et, se faisant une ceinture de serpents qui lèchent leurs joues[1], elles fixent sur leur corps la peau du cerf, ou la dépouille tachetée des bêtes sauvages. Quelques-unes portent dans leurs bras un chevreau, ou le petit d'un loup, offrant à ces animaux le lait dont leur mamelle est encore pleine ; car elles viennent d'être mères et ont abandonné leurs enfants. Elles se couronnent de lierre, de feuilles de chêne, de smilax fleuri[2]. Il en est qui, saisissant le thyrse, frappent un rocher, et il en sort une eau limpide. Une autre abaisse sa torche vers la terre, d'où le dieu fait jaillir une source de vin. D'autres veulent s'abreuver d'un lait pur, qui coule aussitôt de la terre écartée par leurs doigts. Leurs thyrses, couronnés de lierre, distillent la douce rosée du miel[3]. Non, vous n'eussiez pu vous-même, à ce spectacle, vous défendre d'adorer le dieu que maintenant vous repoussez. Cependant nous nous attroupons, bouviers et gardeurs de brebis, pour deviser entre nous de ces nouveautés étranges, de ces prodiges. Un homme de la ville, un discoureur, un imposteur, nous dit à tous : « Habitants de ces sommets sacrés, « voulez-vous que nous nous emparions, parmi ces Bacchantes, « d'Agavé, pour la ramener à son fils, qui nous en saura « gré? » Nous trouvons l'avis bon, et nous mettons en em-

1. Cf. Horat., *Carm.*, II, XIX, 20.
2. V. 686. Cette toilette, ce lever des Bacchantes se trouvent ainsi rendus dans quelques fragments de l'imitation d'Attius :

Deinde ab jugulo pectus glauco pampino.
(CLEDON., *de Part. orat.*)

Tum silvestrem exuviam læto pictam lateri accommodant.
(NON., v. *Accommodatum.*)

Ou bien, selon la restitution de Bœckh (*Græc. trag. princ.*, XXIV :

Deinde ab jugulo pectus glauco pampino
Obnixe obtexunt; tum pecudum silvestrium
Exuvias lævo pictas lateri accommodant.
Indecorabiliter alienos alunt.
(CHARIS.)

« Elles couvrent leurs épaules et leur poitrine de pampres verts.... Elles appliquent sur leurs flancs la dépouille tachetée des bêtes sauvages.... Elles offrent sans honte leurs mamelles à des nourrissons qui leur sont étrangers.... »

3. Cf. Horat., *Carm.*, II, XIX, 9 sqq. Voyez plus haut, p. 248, note 2

buscade dans des broussailles. A l'heure accoutumée, elles s'arment toutes du thyrse et commencent la bacchanale, invoquant, à grands cris, Iacchus, Bromius, le fils de Jupiter: et il semblait que la montagne, que les bêtes sauvages, que tout prît part à la fête et fût emporté par la danse sacrée[1]. Non loin de moi bondissait Agavé; je m'élance du bocage où j'étais caché, pour la saisir; elle s'écrie : « O mes chiens ra-« pides, nous voilà prises par ces hommes ; suivez-moi, suivez-« moi, armées de vos thyrses. » Nous fuyons pour nous dérober aux Bacchantes qui vont nous déchirer. Elles se jettent avec leurs mains désarmées sur nos bœufs qui paissaient, et vous les eussiez vues, ou étouffer dans leurs bras la génisse mugissante, ou la mettre en pièces, dispersant ses membres arrachés, et couvrant d'affreux lambeaux les arbres ensanglantés. Les taureaux, d'ordinaire si terribles et si menaçants[2], tombaient à terre sous la main de toutes ces jeunes femmes, et leur peau était enlevée en moins de temps que vous n'en mettriez, ô roi, pour fermer vos paupières. Bientôt elles s'abattent, comme une nuée d'oiseaux, sur les plaines arrosées par l'Asopus, où croissent les moissons thébaines. Elles attaquent en ennemies, sur les penchants du Cithéron, les villes d'Hysies, d'Érythres[3]; elles ravagent, elles pillent, elles enlèvent les enfants à leurs mères ; le butin dont elles se chargent, le fer, l'airain qu'elles emportent, se tient comme suspendu sur leurs épaules, sans lien, par un miraculeux pouvoir ; elles posent impunément des torches ardentes sur leurs têtes; et quand ceux qu'elles ont dépouillés s'arment avec colère pour se venger, spectacle étrange, ô roi! leurs traits s'émoussent contre elles, tandis que les thyrses qu'elles lancent portent d'inévitables blessures et font fuir des hommes devant ces femmes, sans doute par le pouvoir de quelque divinité. Enfin elles reviennent d'où elles étaient parties, à ces fontaines que leur dieu a fait jaillir pour elles; elles lavent le sang qui les couvre et que lèche sur leurs joues la langue de leurs serpents[4].... »

Ce récit, naïf, gracieux, énergique, plein tout ensemble de naturel et de merveilleux, prêterait par ses beautés de détail à bien des commentaires. Il serait long de dire

1. V. 717 sqq. Cf. Virg., *Buc.*, VI, 27 :

Tum vero in numerum Faunosque ferasque videres
Ludere, tum rigidas motare cacumina quercus.

2. V. 734. Cf. Virg., *Georg.*, III, 232; *Æn.*, X. 725; XII, 104; Ovid., *Metam.*, VIII. 882.
3. Cf. Pausan., *Bœot.*, II.
4. 668-759.

combien d'inspirations heureuses en ont pu recevoir les poëtes et les artistes[1], les Praxitèle et les Scopas[2], les Virgile et les Horace, pour peindre ou le calme contemplatif, la stupeur immobile, ou le frénétique emportement de la Bacchante. Lui-même, sans doute, devait beaucoup à ce qui l'avait précédé en ce genre. Nous avons de la *Lycurgie* d'Eschyle, de ses *Édoniens*[3], quelques vers dans lesquels retentit avec fracas la sauvage et délirante musique du cortége de Bacchus; un autre encore où, plus hardi qu'Euripide (Longin[4] le lui reproche, peut-être mal à propos), le vieux poëte avait représenté comme saisi de la fureur dionysiaque, emporté par le mouvement de la bacchanale, non pas les bêtes sauvages, la forêt, la montagne, mais le palais de Lycurgue, à l'approche de Bacchus.

L'homme simple par lequel notre poëte fait raconter tant de merveilles, en conclut sensément la nécessité de céder au dieu, d'ailleurs bienfaisant, qu'elles annoncent Mais Penthée, dont la colère redouble l'aveuglement, ne s'occupe que de rassembler des soldats pour réprimer sans délai les excès, les attentats des Bacchantes. Alors cet hôte importun[5], qu'il n'a pu tout à l'heure retenir dans ses fers, et dont il ne peut maintenant enchaîner la langue, lui fait sentir l'imprudence de s'engager dans une lutte où la défaite serait honteuse, l'amène par degrés, bien qu'il s'en indigne d'abord (et ici se rencontre le vers par lequel Platon refusa la robe de pourpre que lui offrait Denys[6]), l'amène à l'idée de prendre, afin de pouvoir observer en sûreté les actes des femmes qu'il veut punir, un costume de Bacchante; lui offre enfin, pour l'aider à se revêtir de ce déguisement, ses services, que

1. Voyez t. I, p. 146 sqq.
2. Plin., *Hist. nat.*, XXXI, 4, 7.
3. Strab., X. Cf. Athen., *Deipn.*, XI; schol. Hom. Eustath. ad *Iliad.*, XXIII, 34.
4. *De Subl.*, XV.
5. Et non le berger, selon une vicieuse distribution des personnages, empruntée à d'anciennes éditions, entre autres à celle de Barnès, par Brumoy, et qu'ont justement blâmée Heath, Brunck, Prévost, etc.
6. V. 826. Voyez t. I, p. 134.

Penthée accepte avec une confiance où paraît déjà l'égarement de son esprit. A cet effet, il le suit dans son palais, non sans avoir auparavant (les tragiques grecs n'ont point de secrets pour leurs spectateurs) annoncé les suites de l'insidieux conseil qu'il vient de donner. Bacchus, qui n'est pas loin[1], troublera de plus en plus la raison de Penthée, qui, oubliant sa fierté, sa dignité, se laissera conduire par la ville en habit de femme, et ira tomber, au Cithéron, sous les coups de sa propre mère.

A cette annonce, le chœur célèbre la lente, mais sûre justice des dieux, qui à la fin atteint toujours l'impie; il blâme l'orgueil qui se révolte contre les lois divines.

Parmi plusieurs moralités, fort bonnes en elles-mêmes et fort bien exprimées, mais dont la liaison n'est pas très-sensible, on remarque, répétée deux fois[2], dans une sorte de refrain, une maxime que le poëte ramenait en quelque sorte à son berceau; car, selon Théognis[3], les Muses elles-mêmes et les Grâces l'avaient chantée aux noces de Cadmus : « Ce qui est beau, toujours on l'aime[4]. » C'est à peu près le sens de cette maxime, qui perd à être traduite.

Dans une première strophe, les jeunes Lydiennes, se félicitant de la liberté que va leur rendre la chute du tyran de Thèbes, l'expriment sous la forme d'une comparaison complaisamment prolongée, exemple remarquable et charmant de ces épisodes poétiques que ne s'interdisait pas l'épopée et que recherchait l'ode :

« Je pourrai donc mêler encore mes pas aux chœurs nocturnes de Bacchus, livrer de nouveau aux fraîches haleines des vents ma chevelure : telle la biche se joue sur la verte prairie, quand elle ne craint plus la poursuite du chasseur, qu'elle a franchi ses filets. Mais voilà que, derrière elle, il presse de ses cris la meute ardente. Rapide comme la tempête,

1. V. 839.
2. V. 872, 893.
3. V. 15.
4. Ὅ τι καλὸν, φίλον ἀεί.

elle bondit le long du fleuve, dans la plaine, allant chercher au sein de la forêt, la sombre et solitaire retraite où elle se plaît loin des hommes[1]. »

Après ce chœur, assez court, le palais se rouvrait et offrait aux yeux, parée, en quelque sorte, pour le sacrifice, par les mains mêmes du dieu, la victime de Bacchus. Quand Penthée, les sens troublés, l'esprit en délire, s'écriait[2], comme l'a répété Virgile[3], qu'il voyait deux soleils, deux Thèbes; quand il croyait suivre un taureau et que son guide lui disait que maintenant il ne se trompait pas[4] (on sait quel attribut tenait Bacchus de l'origine astronomique de son culte, quels surnoms lui donnait le rituel sacré, *dieu porte-cornes*, *aux cornes d'or*, *aux cornes de taureau*, *au front de taureau*, *dieu taureau;* quelques-unes de ces épithètes se rencontrent dans cette pièce même[5], et tout à l'heure c'était précisément un taureau que garottait Penthée, croyant lier son ennemi[6]); quand le malheureux, dont la raison s'égarait de plus en plus, donnait ordre d'emporter des leviers pour déraciner le Cithéron, demandant s'il pourrait charger sur ses épaules la montagne avec les Bacchantes; quand, occupé de son déguisement bachique, voulant en faire parade devant les Thébains, il en vantait avec complaisance l'exactitude, ou bien le laissait rajuster par ces mains, dérisoirement empressées, qui le conduisaient à la mort; quand il applaudissait, sans y rien comprendre, à ces sarcasmes cruels par lesquels on lui annonçait sa fin : « Tu les prendras probablement, si tu n'es pris toi-même.... C'est moi qui te conduis, un autre te ramènera.... tu reviendras porté.... dans les bras de ta mère.... » ce qu'il y avait, dans une

1. V. 852 sqq.
2. V. 911 sq.
3. *Æn.*, IV, 469 :

Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus,
Et geminum solem et duplices se ostendere Thebas.

4. V. 913 sqq.; 917.
5. V. 103. Voyez, plus haut, p. 247; v. 1008, 1149.
6. Voyez, plus haut, p. 257.

scène si hardiment familière, de hasardé, de touchant au ridicule, était, je m'imagine, bien effacé par la terreur qu'excitait le spectacle de la raison humaine misérablement détruite au gré d'une divinité vengeresse, par la vue rapprochée et déjà distincte de l'effroyable catastrophe.

Cette catastrophe, le chœur des Lydiennes l'appelle avec fureur :

« O Bacchus, le chasseur qui poursuit tes Bacchantes, enlace-le en souriant dans tes lacs, quand il tombera au milieu de leur troupe meurtrière [1]. »

Bien plus, justifiant ce qui a été dit [2] de la puissance prophétique que possèdent le dieu et ses ministres, il voit l'événement, il le décrit; on le sait déjà, quand un serviteur de la maison de Cadmus, plein de trouble et de douleur, vient le raconter à ces femmes qui en triomphent. Il me sera permis de citer encore ce récit, qui ne le cède point au précédent en verve poétique, en vivacité, en mouvement, où le poëte sait prendre tous les tons, gracieux, pathétique, terrible, poussant même hardiment jusqu'à l'horreur tragique.

« Ayant passé les limites du sol thébain, traversé les eaux de l'Asopus, nous gravîmes le Cithéron, Penthée, moi, car j'avais suivi mon maître, et l'étranger qui nous conduisait. D'abord nous nous assîmes sur l'herbe, dans un bois, cessant de marcher, retenant nos voix, afin de voir sans être vus. C'est dans une vallée profonde, fermée par des rochers, arrosée par des eaux courantes, ombragée par des pins, qu'étaient retirées les Ménades, se livrant à d'aimables délassements. Les unes recouvraient de lierre leurs thyrses dépouillés; les autres, se jouant comme de jeunes coursiers détachés du joug, répétaient tour à tour les paroles de l'hymne bachique. Penthée ne les voyait point : « Étranger, dit-il, du lieu où nous « sommes, mes regards n'atteignent point jusqu'à ces Mé- « nades dissolues. Si je montais sur un tertre, sur quelque « cime d'arbre, je pourrais être témoin de leur honte. » Alors je vis un prodige opéré par l'étranger. Il saisit une haute

1. V. 1011 sqq. — 2. V. 296 sqq. Voyez, plus haut, p. 250.

branche de pin qui se dressait vers le ciel, l'attira, l'abaissa, jusqu'à ce qu'elle touchât la terre, arrondie comme un arc, ou le cercle que forme le mouvement d'une roue rapide.... Dessus il plaça Penthée, et, prenant soin de le soutenir pour qu'il ne tombât point, il la laissa remonter avec lui dans les airs. Ainsi en vue, Penthée fut aperçu des Bacchantes, avant de les apercevoir lui même. Cependant l'étranger avait disparu. Une voix cria d'en haut, celle de Bacchus sans doute : « O femmes, « je vous amène celui qui vous méprise, vous, moi, mes « saintes orgies : punissez-le. » Et, à ces mots, une lumière éclatante illumine le ciel et la terre; l'air est en silence; les feuilles immobiles se taisent; on n'entend plus le cri des bêtes sauvages. Les Bacchantes n'avaient pas saisi l'ordre du dieu; elles restaient en suspens, promenant de tous côtés leurs regards, quand la voix retentit de nouveau. Reconnaissant enfin le signal donné par Bacchus, les filles de Cadmus s'élancent, rapides comme une volée de colombes, Agavé d'abord, puis ses sœurs, et toute la troupe des Bacchantes; elles bondissent à travers la vallée, par-dessus les torrents, les rochers, emportées furieuses par le souffle du dieu. Quand elles découvrirent mon maître, d'abord, d'un rocher, qui lui faisait face, elles lancèrent vers lui une grêle de pierres, quelques-unes des branches de pin, d'autres leurs thyrses, le tout vainement : le lieu élevé où le malheureux s'était imprudemment laissé placer, le sauvait pour le moment de leurs atteintes. A la fin, s'armant de morceaux de bois de chêne et s'en servant comme de leviers, elles essayèrent de déraciner l'arbre. Comme, après bien des efforts, elles n'y pouvaient réussir, Agavé s'écria : « Allons, Ménades, entourez, saisissez ce tronc, afin de pren- « dre la bête sauvage qui nous échappe, et que les secrets de « nos chœurs sacrés ne soient point divulgués. » Mille mains alors pressèrent le pin, qui fut arraché. Précipité du faîte, Penthée tomba sur la terre, poussant de grands cris [1]; il comprenait enfin quel sort l'attendait. La première, comme la prêtresse chargée du sanglant sacrifice, sa mère se précipite sur lui. Il arrache de son front la mitre qui le déguise, afin que l'infortunée le reconnaisse et ne le tue point; il lui crie, touchant sa joue : « C'est moi, ma mère, Penthée, ton fils, « celui que tu as fait naître dans la maison d'Échion. Aïe pitié « de moi, ma mère, et, quels que soient mes torts, ne tue « point ton enfant. » Mais elle, l'écume à la bouche, les yeux renversés, n'était plus maîtresse de sa raison; elle était pos-

1. Ici trouve son explication un vers de Properce (*Eleg.*, III, XXII, 33), qui ne paraît pas avoir été entendu par tous les commentateurs :

Penthea non sævæ venantur in arbore Bacchæ.

sédée de Bacchus[1]; il ne la peut fléchir. Elle lui saisit le bras gauche, et des flancs du malheureux se faisant un point d'appui, l'arrache, non par sa propre force, mais par celle que lui donnait le dieu. Ainsi fait Ino de l'autre côté. Autonoé, toute la foule des Bacchantes se pressent à l'entour : ce n'est qu'un cri. Usant d'un reste de force, Penthée pousse des plaintes que couvrent leurs hurlements. L'une emporte un bras, l'autre un pied avec sa sandale; des entrailles, à découvert, toutes, les mains sanglantes, arrachent d'affreux lambeaux, qu'elles jettent çà et là. Le corps entier est dispersé ; les rochers, les branches en portent les débris; qui pourrait les rassembler? La tête est restée entre les mains d'une mère égarée, qui l'a attachée au haut de son thyrse, la croyant celle d'un lion tué dans la montagne. Elle a laissé ses sœurs parmi les Ménades, et se promène seule sur le Cithéron, fière de sa déplorable conquête; elle vient la faire voir dans ces murailles, invoquant à grands cris Bacchus, son compagnon de chasse et de proie, l'auteur de sa victoire, d'une victoire qui lui coûtera bien des larmes[2]. »

Le tableau que promet la fin de ce récit, Euripide ne nous l'envie pas. Il nous montre Agavé, avec son affreux trophée, et dans les transports d'une joie atroce à laquelle inhumainement s'associe le chœur. Plusieurs témoignages font connaître à quel point une si terrible scène frappa l'antiquité[3], et j'ai raconté[4] comment elle servit, dans une cour barbare, de divertissement pour célébrer la défaite et la mort de Crassus. Aux violentes impressions qui en résultent, se mêle quelque émotion pathétique, quand la malheureuse femme, appelant tout le peuple thébain au spectacle de sa victoire, y convie aussi son père Cadmus, son fils Penthée, et se plaint, à plusieurs reprises, de leur trop longue absence[5]. C'est le trait de

1. Cf. Virg., *Æn.*, VI, 77 :

> At Phœbi nondum patiens, immanis in antro
> Bacchatur vates, magnum si pectore possit
> Excussisse deum : tanto magis ille fatigat
> Os rabidum. . . . . .

2. V. 1033-1137.
3. Voyez Horat. *Sat.*, II, III, 303 ; Pers , *Sat.*, I, 100.
4. Voyez t. I, p 122 sq.
5. V. 1183 sqq.; 1200 sqq.

notre Thyeste , s'écriant, l'horrible coupe dans la main :

. . . . Mais cependant je ne vois point mon fils.

Arrive Cadmus, avec des serviteurs qui portent ce qu'on a pu recueillir sur le Cithéron des membres de Penthée. C'est lui que regarde le triste office d'éclairer Agavé, bien malheureuse dans sa folie, mais qui le sera davantage quand elle retrouvera sa raison. Le vieillard lui-même fait cette remarque, que nous avons eu ailleurs occasion de faire, au sujet de l'égarement d'Ajax et de la désolante lumière qui le suit[2]. Elle explique ici, dans un de ces ingénieux commentaires, ajoutés par les tragiques grecs eux-mêmes à leurs œuvres, l'effet dramatique de l'éclaircissement qu'on va lire :

CADMUS.
D'abord regarde le ciel.
AGAVÉ.
Je le regarde; mais pourquoi ?
CADMUS.
Paraît-il toujours le même à tes yeux?
AGAVÉ.
Il me paraît plus pur, plus serein encore qu'auparavant.
CADMUS.
Ton âme est donc toujours égarée?
AGAVÉ.
Je ne puis comprendre.... Mais il me semble qu'une révolution soudaine se fait en moi, que je retrouve mes sens et mes esprits.
CADMUS.
Veux-tu m'écouter et me répondre?
AGAVÉ.
O mon père, tout ce que j'ai dit, je ne m'en souviens plus.
CADMUS.
Dans quelle maison t'a fait entrer l'hyménée?
AGAVÉ.
Dans celle d'Échion, né, dit-on, des dents du serpent.
CADMUS.
Et quel fils as-tu donné à ton époux?
AGAVÉ.
Penthée, né de tous deux.

1. Crébillon, *Atrée et Thyeste*, acte V, sc. 6.
2. Voyez t. II, p. 15.

CADMUS.

Que tiens-tu dans tes mains?

AGAVÉ.

La tête d'un lion, m'ont dit les chasseresses, mes compagnes.

CADMUS.

Regarde-la, un instant suffit.

AGAVÉ.

Ah! que vois-je? que porté-je?

CADMUS.

Regarde encore; apprends....

AGAVÉ.

La plus grande des douleurs, ô malheureuse!

CADMUS.

Te semble-t-il que ce soit la dépouille d'un lion?

AGAVÉ.

Non, c'est la tête de Penthée. Infortunée!

CADMUS.

Je le pleurais, que tu le méconnaissais encore.

AGAVÉ.

Qui l'a tué? Comment ses restes sont-ils en mes mains?

CADMUS.

Terrible vérité! que ta venue est désolante!

AGAVÉ.

Achève, mon cœur s'élance vers tes paroles.

CADMUS.

Tu l'as tué, toi et ta sœur.

AGAVÉ.

Où donc? dans ce palais? en quel lieu?

CADMUS.

Au lieu où Actéon fut dévoré par ses chiens.

AGAVÉ.

Mais qui conduisait au Cithéron ce malheureux?

CADMUS

Le désir d'insulter à Bacchus et à vos cérémonies.

AGAVÉ.

Et nous, comment y étions-nous?

CADMUS.

Par suite de la fureur dont Bacchus a rempli toute la ville.

AGAVÉ.

Ah! Bacchus nous a perdus.

CADMUS

Vous l'aviez offensé[1]!...

Sénèque se souvenait de ce beau dialogue, il en faisait indirectement un éloge que nous devons recueillir, quand il peignait la stupeur des Bacchantes contemplant, sans se croire coupables de sa mort, les restes déchirés de Penthée[2].

Par une disposition fort naturelle, il est suivi d'une tirade dans laquelle se répand la douleur de Cadmus privé de celui qui était le soutien de sa vieillesse, l'espoir de sa maison. Nous n'avons plus, le temps nous l'a ravi, le morceau correspondant, une autre tirade, où se lamentait à son tour Agavé. Nous tenons seulement d'un ancien, du rhéteur Apsine[3] ou de Longin[4], qu'elle y apostrophait dans son désespoir, comme l'Hécube des *Troyennes* gémissant sur le corps d'Astyanax[5], chacun des membres de son fils. Il faut blâmer Euripide d'avoir suggéré à Stace l'étrange idée de représenter, dans les enfers, Echion qui s'occupe de rajuster le corps de Penthée[6]; à Senèque, le

1. V. 1254-1287.

2. . . . . Jam, post laceros
Pentheos artus, Thyades œstro
Membra remissæ, velut ignotum
Videre nefas.
(*Œdip.*, v. 441 sqq.)

3. Ed. Ald., p. 723 sq.

4. Fragm. VIII. Voyez l'édition de M. E. Egger, 1837, p. 118.

5. V. notre t. III, p. 356. M. J. A. Hartung, *ibid.*, p. 557, s'est appliqué, après Porson, à restituer ce passage perdu de la tragédie des *Bacchantes*. Il y a rapporté un certain nombre de vers de *La Passion du Christ* de saint Grégoire de Nazianze. Voyez, sur cette pièce, t. I, p. 157 sq.; III, 190.

6. . . . Lacerum componit corpus Echion.
(Stat., *Theb.*, IV, 569.)

modèle de l'abominable inventaire qu'il fait faire par Thésée des restes d'Hippolyte[1]. Mais il faut dire que si les tragiques grecs, auxquels on a fait si gratuitement un mérite de ne point ensanglanter la scène, y produisent quelquefois des spectacles qui passent en horreur tous les meurtres, ils n'en font pas, comme leurs prétendus imitateurs latins, un texte pour les jeux les plus subtils du bel esprit.

Il nous manque également le commencement du discours que tenait aux deux infortunés Bacchus, venant, selon le trop constant usage des dieux-machines d'Euripide, clore le spectacle, non plus sous la forme humaine qu'il avait revêtue pendant le reste de la pièce, mais dans l'appareil de sa divinité. Il leur expliquait un acte de justice vengeresse, qu'ils avaient le droit, le poëte l'a insinué plus d'une fois, de trouver excessif et odieux[2]; il leur annonçait ce qu'ils avaient encore à attendre du sort.

Agavé, selon la loi des Grecs, ne peut rester à Thèbes, qu'elle a, bien qu'involontairement, épouvantée, souillée, par un meurtre exécrable. Cadmus lui-même doit s'en exiler avec son épouse, la fille de Mars, Harmonie. Tous deux vivront chez les peuples de l'Illyrie; métamorphosés

1. *Hipp.*, v. 1082-1107. Voyez notre t. III, p. 101.
2. V. 1238 sq ; 1337 sqq. De ce que Bacchus, dans ses reproches (v. 1333, 1336, 1338) et dans ses châtiments (v. 1321 sqq.), confond l'innocent Cadmus avec ses coupables filles ; de ce que Cadmus tantôt se sépare d'elles (v. 1249, 1287, 1292), tantôt accepte une solidarité qu'il pourrait rejeter (v. 1238), quelquefois accuse la vengeance du dieu d'avoir été trop loin (v. 1238, 1337), quelquefois aussi la trouve juste (v. 1335), faut il conclure, avec Bœckh (*Græc., trag. princ.*, XXIV), que *les Bacchantes*, dans leur état actuel, accusent un remaniement le plus souvent maladroit? Je ne le pense pas. Il n'y a rien là qui ne soit d'accord avec l'idée que les anciens se faisaient et de leurs dieux, dieux passionnés, emportés, comme les hommes, par la colère et le ressentiment, bien au delà des bornes de la justice, et de leur fatalité, puissance irresponsable, à qui on ne demandait pas compte de ses étranges décrets; rien qui ne reproduise les apparentes contradictions de langage auxquelles se laisse aller la douleur. Cadmus se contredit-il réellement, lorsqu'il fait cause commune avec le crime ou le malheur de ses filles, et qu'il s'écrie (v. 1238) : « Le dieu nous punit justement; » ou bien (v. 1335) : « Bacchus, nous avons failli! » N'y a-t-il pas là un oubli de sa propre cause, naturel chez un père? une concession également naturelle à la violence du dieu?

en serpents[1], ils deviendront une sorte de signe belliqueux, de gage de victoire, pour ces barbares, qui les placeront sur un chariot traîné par des bœufs, en tête de leurs armées, quand ils marcheront contre les Grecs[2]. A la fin, Mars, prenant en pitié sa fille et son gendre, les transportera dans les îles Fortunées.

La perspective lointaine d'un repos si chèrement acheté ne console point la douleur présente de Cadmus. Les adieux déchirants du père et de la fille prolongent la pièce, peut-être un peu au delà des bornes, par une conclusion fort semblable, en cela et en d'autres points encore, à celle de l'*Électre* du même poëte[3].

J'ai rapporté en note quelques fragments de l'imitation que fit Attius de cette tragédie au septième siècle de Rome. Elle n'eût peut-être pas été possible dans le siècle précédent, en présence du terrible sénatus-consulte qui, plus efficace que les ordres de Penthée, extirpa de l'Italie le culte secret de Bacchus[4]. On peut conclure d'un vers de Juvénal[5], qu'à une autre époque, Stace écrivit, d'après Euripide, sous le titre d'Agavé, une sorte de livret tragique pour le pantomime Paris[6]. Dans l'intervalle, Ovide avait composé, de l'hymne d'Homère et de la tragédie d'Euripide, non sans quelque mélange du faux goût qui lui était propre, un de ces beaux drames épiques qui forment le tissu de ses Métamorphoses[7].

Au quatrième siècle de notre ère, l'auteur des Dio-

1. V. 1321 sqq. Cf. Apollod., *Bibl.*, III, 5; Hygin., *Fab.*, VI; Horat., *Épist. ad Pisones*, 187; *Metam.*, III, 98; IV, 562 sqq.; Nonn., *Dyon.*, XLIV.
2. V. 1324 sqq. Cf. Herodot., IX, 42; Appian., *Illyr.*, IV; Strab., VII, Pausan., *Bœot.*, V.
3. Voyez t. II, p. 361. Je ne sais sur quel fondement Bode prétend (*Histoire de la poésie grecque, tragédie*, t. III, p. 517 sq.) que le dénoûment des *Bacchantes* est une addition d'Euripide le jeune. Il se serait, en ce cas, bien fidèlement conformé aux exemples du poëte.
4. L'an 566 de Rome. Voyez Tite Live, XXXIX, 8, 19.
5. *Sat.*, VII, 87 :

Esurit, intactam Paridi nisi vendat Agaven.

6. Voyez notre t. I, p. 156.
7. III, 511-733. Voyez notre t. I, p. 143 sqq.

nysiaques, sur lequel un important travail de critique, de traduction, d'interprétation[1], rappelait récemment l'attention et la curiosité, Nonnus, a tiré à son tour de la pièce grecque trois de ses chants[2] dans lesquels brillent sans doute la régularité savante de sa versification, l'harmonie et l'élégance de son style, la richesse de son imagination, mais trop chargés, à son ordinaire, dans leurs longues narrations, leurs plus longs discours, de curiosités mythologiques, de caprices descriptifs, et où la vérité d'Euripide se retrouve moins que les exagérations et les recherches de Sénèque. Ici doit s'arrêter notre revue, car je ne crois pas que chez les modernes le sujet des *Bacchantes*, si complétement étranger à leurs idées, à leurs sentiments, se soit reproduit ailleurs que dans les traductions d'Ovide.

1. *Nonnos, les Dionysiaques ou Bacchus*, poëme en XLVIII chants, grec et français, rétabli, traduit et commenté par le comte de Marcellus, 1856.
2. Les XLIVe, XLVe, XLVIe.

APPENDICE.

Sur le drame satyrique des Grecs et sur le Cyclope d'Euripide.

Les *Bacchantes* nous conduisent au *Cyclope*, où paraît également le cortége de Bacchus, mais son cortége comique, les Satyres et Silène au lieu des Ménades. Ce n'est pas une tragédie que le *Cyclope*, c'est un drame satyrique[1].

Dans les fêtes Dionysiaques, berceau commun de tous les genres de composition dramatique, il y avait, comme dans nos fêtes religieuses du moyen âge, une partie sérieuse et une partie bouffonne. De la première sortit, on sait comment[2], la tragédie; et, plus tard, quand celle-ci

1. Sur le drame satyrique, voyez surtout Casaubon, *de Satyrica Græcorum poesi et Romanorum satyra*, Paris, 1605; Spanheim, *les Césars de l'empereur Julien*, etc., *Préface sur les Césars de Julien, et en général sur les ouvrages satyriques des anciens*, Amsterd., 1728; Brumoy, *Théâtre des Grecs, Discours sur le Cyclope d'Euripide et sur le spectacle satyrique*, Paris, 1730; Vico, notes sur l'*Art poétique d'Horace*, v. 225 sqq.; Buhle, *de Fab. sat. Græc.*, Gœttingue, 1787: Barthélemy, *Voyage d'Anacharsis*, c. LXIX, Paris, 1788. Eichstaedt, *de Dram. Græcor. comico-satyrico, imprimis de Sosithei Lithyersa*, Leipsick, 1793; God. Hermann, *Epist. de Dram. com. sat.; Comment. societ. Philolog.*, t. I, 1801; *Opusc.*, t. I, Leipsick, 1 27; Schœll, *Histoire de la littérature grecque profane*, liv. III, ch. 12; IV, 28, Paris, 1813 et 1824; Pinzger, *de Dramatis Græcorum satyrici origine disputatio*, Breslau, 1822; Welcher, *Trilogie d'Eschyle, Supplément*, p. 183-339, Francfort-sur-le-Mein, 1826 (voyez les auteurs qu'il indique. p. 326, en note); Rossignol, *Dissertation sur le drame que les Grecs appelaient satyrique*, Paris, 1830; Friebel, *Græcorum satyrographorum fragm.*, Berlin, 1837: Orelli, *Q. Horat. Flacc.*, t. II, p. 617 sqq., 657 sqq., Zurich, 1838; Bode, *Histoire de la poésie grecque, tragédie*, t. III, Berlin, 1839; J. A. Hartung., *Euripides restitutus*, 1843, t. I, p. 230 sq., 436 sqq.
2. Voyez t. I, p. 6 sqq.

eut atteint ou fut près d'atteindre à toute sa gravité[1], le besoin de délasser d'une trop grande contention d'esprit la masse la plus grossière des spectateurs[2], celui de rattacher en quelque chose le spectacle à son origine bachique, dont il s'était fort écarté, de répondre aux réclamations des dévots serviteurs du dieu, lesquels n'y trouvaient plus rien qui eût rapport à son culte[3], l'une ou l'autre de ces raisons, peut-être toutes deux ensemble, firent qu'on s'avisa d'emprunter à ce que nous venons d'appeler la partie bouffonne de ces antiques fêtes l'élément principal du drame satyrique, les Satyres. Ils avaient primitivement été introduits dans les chœurs dithyrambiques, à ce que l'on rapporte du moins[4], par Arion: une fois ces chœurs devenus, au moyen de certaines additions, de certains retranchements, la tragédie, ils y furent ramenés, soit, on l'a cru[5], d'après un passage d'Horace[6] surtout, par Thespis lui-même, soit par un de ses successeurs, qui fut l'un des contemporains et des rivaux d'Eschyle[7], par Pratinas[8], comme on le pense plus généralement[9] et avec plus de vraisemblance. Pra-

1. Aristot., *Poet.*, IV.
2. Horat., *Epist. ad Pisones*, v. 226 sqq.; Diomed., III; M. Victorin., II, etc.; Casaubon, *ibid.*, I, 3; Spanheim, Brumoy, *ibid.*, etc.
3. Zenob., *Proverb.*, V, 40; Suid., v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (voy. notre t. I, p. 8 sq.); Casaubon, *ibid.*, I, 1; Dacier. *Remarques sur l'Art poétique d'Horace*, v. 223; Brumoy, Pinzger, Welcher, Friebel, *ibid.*, etc.
4. Suid., v. Ἀρίων. Cf. Athen., *Deipn.*, XIV.
5. Bentley, *Respons. ad Boyl.*; Eichstaedt, *ibid.*; beaucoup d'autres, comme Kannegiesser, Thiersch, Jacobs, Schneider, etc., cités par Pinzger, *ibid.*, qui s'attache à les réfuter, et par Welcker, *ibid.*, p. 259 sqq.
6. Horat., *Epist. ad Pisones*, v. 220 sqq. :

> Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum
> Mox etiam agrestes Satyros nudavit et asper
> Incolumi gravitate jocum tentavit. . . . .

Selon de bons critiques, Welcker entre autres, *ibid.*, p. 323, *qui* doit s'entendre non de Thespis, mais collectivement des premiers tragiques.
7. Voyez t. I, p. 17, 23, 28, 79 sq., 82.
8. Suid., v. Πρατίνας; Acr., in Horat., *Epist. ad Pisones*, v. 216. On y lit par erreur *Cratinus*.
9. Voyez encore la revue des critiques favorables à cette opinion, chez Welker, *ibid.*, p. 276.

tinas était de Phlionte, ville à laquelle Phlias, fils de Bacchus avait donné son nom[1]; il était du pays des Doriens, où avaient été institués par Arion, où s'étaient perpétués dans le dithyrambe, dans cette tragédie de l'ancien temps, les chœurs bouffons des Satyres; on conçoit que ce soit lui plutôt qu'un autre qui les ait restitués à la tragédie athénienne[2]. De là ce qu'on a appelé le drame satyrique[3], drame de nature mixte, dans lequel reparaissaient[4] les personnages habituels de la tragédie, ses dieux et ses héros, avec la dignité de leurs mœurs et de leur langage, mais un peu compromis cependant, un peu rabaissés par la familiarité de l'intrigue; par le commerce de personnages d'ordre subalterne, quelquefois risiblement effrayants, centaures, cyclopes, brigands, tyrans fameux, et autres; enfin par la pétulante gaieté d'un chœur, témoin consacré de ce genre d'actions, qui donnait à la composition, plus que tout autre chose, sa forme, son caractère, qui lui imposa son nom, d'un chœur de Satyres.

Homère, on l'a remarqué[5], dans quelques récits em-

1. Pausan., *Corinth.*, XII; Didym., schol. ad *Iliad.*, II, 571.
2. Est-ce à Phlionte d'abord, est-ce seulement à Athènes qu'eut lieu cette restitution? O. Muller (*Dor.*, II, 369) est pour la première opinion; Welcker (*ibid.*, p. 280), pour la seconde.
3. Les Grecs disaient : Σατυρικὴ ποίησις, Σατυρικὸν δρᾶμα, Σατυρική, Σατυρικόν, Σάτυρος, et même Σάτυροι appliqué à une seule pièce. Les Latins ont dit de même *Satyrica fabula, satyrus :* on lit chez Horace (*Epist. ad Pisones*, v. 235) : *Satyrorum* scriptor. Voyez Casaubon, *ibid.*, I, 1; Dacier, *Remarques sur l'Art poétique*, v. 221, etc. Trompé par une de ces expressions dans un passage de Pausanias (*Corinth.*, XIII), Winckelmann (*Histoire de l'Art*, liv. IV, ch. 2) a compté parmi les artistes qui ont sculpté des Satyres, Pratinas, Aristias, Eschyle!
4. Horat., *Epist. ad Pisones*, v. 227 sq. :

> Ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros,
> Regali conspectus in auro nuper et ostro. . . . .

Il ne faut pas, avec Dacier, conclure de ces vers, que dans le drame satyrique étaient ramenés nécessairement les acteurs divins ou héroïques mis en jeu dans la trilogie à laquelle il succédait. On pourrait citer bien des exemples du contraire. Comme le remarque Orelli, *ibid.*, après God. Hermann, *ibid.*, et Welcker, *ibid.*, p. 323, *conspectus nuper* désigne la tragédie en général, les personnages que les spectateurs ont l'habitude d'y voir figurer.
5. Eustath., ad *Odyss.*, XVIII.

preints à la fois de sérieux et d'enjouement, avait encore le premier mis sur la voie de ces pièces tragi-comiques, de ce genre qu'un ancien a appelé la tragédie en belle humeur[1]. Jusqu'où lui était-il permis de descendre? Beaucoup plus bas assurément que ne le ferait supposer Horace quand il la représente essayant, sans trop oublier sa gravité, de la plaisanterie, *Incolumi gravitate jocum tentavit*[2], et, comme une dame romaine qui prend part modestement à la danse sacrée dans un jour de fête, se mêlant, la rougeur sur le front, à la compagnie folâtre des Satyres :

> Effutire leves indigna tragœdia versus,
> Ut festis matrona moveri jussa diebus,
> Intererit Satyris paulum pudibunda protervis[3].

Cette dignité, cette pudeur de Melpomène étaient mises dans le drame satyrique des Grecs à de rudes épreuves, et ne s'en retiraient pas aussi intactes que semble le prétendre Horace. La muse s'y prêtait de bonne grâce à des jeux dignes de la Thalie d'Aristophane, où rien, sauf peut-être les gros mots, *inornata et dominantia nomina*[4], n'était interdit; rien, la saleté, l'obscénité même. Nous

1. Παίζουα τραγῳδία. Demetr., *de Elocut.*, § 169.
2. Peut-être (c'est l'avis de Welcker, *ibid.*, p. 323) Horace entend-il que dans ces pièces les héros ne se relâchaient en rien de leur dignité, à quelques situations, avec quelques personnages qu'ils se trouvassent d'ailleurs mêlés. Cela est vrai, sauf exceptions. Hercule, par exemple, héros aux appétits tout humains, et de plus héros thébain, qualité qui l'exposait fort à la raillerie athénienne, était parfois présenté d'une façon aussi familière dans le drame satyrique que dans la comédie elle-même. On s'y égayait sans façon aux dépens de sa voracité (voyez ce que dit de l'*Hercule* du second Astydamas W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, 1845, p. 66 sq.); et même un poëte dramatique de qui on n'eût pas attendu tant de gaieté, Denys le tyran, alla jusqu'à le montrer souffrant d'une indigestion et se laissant administrer par Silène, d'assez mauvaise grâce, un lavement! (Voyez le passage d'Eustathe, sur le v, 514 du XIe livre de l'*Iliade*, que cite Fr. G. Wagner, *Poet. trag. græc.*, *fragm.*, éd. F. Didot, 1846, p. 110.) On trouvera plus loin, chez un même poëte, Euripide, dans l'Ulysse de son *Cyclope*, dans l'Hercule de son *Sylée*, des exemples de l'une et de l'autre manière.
3. *Epist. ad Pisones*, v. 231 sqq.
4. *Ibid.*, v. 234.

ne le saurions pas par ce qui s'est conservé des traits les plus libres de l'étrange gaieté permise, dans ces saturnales dramatiques, à la tragédie, que nous l'apprendrions d'Ovide, qui y a cherché une excuse pour la licence relativement plus discrète, et pourtant si rigoureusement punie, de ses vers :

> Est et in obscenos deflexa tragœdia risus,
> Multaque præteriti verba pudoris habet :
> Nec nocet auctori mollem qui fecit Achillem
> Infregisse suis fortia facta modis[1].

Cette idée de rapprocher, d'opposer, dans une même composition dramatique, les points extrêmes du noble et du trivial, du terrible et du bouffon, n'est point, on le voit, il est bon de le dire en passant, aussi complétement moderne qu'on l'a cru quelquefois, qu'on l'a, de nos jours, ingénieusement soutenu[2]. Elle ne date point des lumières nouvelles du christianisme sur notre double nature; elle ne date point du drame de Shakspeare, à la fable complexe, aux faces changeantes et disparates, aux tons divers et heurtés, aux frappantes, quelquefois aux sublimes dissonances, et, pour ne parler que d'ouvrages analogues à ceux qui nous occupent[3], de sa divertissante pièce de Troïle et Cressida, par exemple, où, s'inspirant de nos vieux romans, il a traité si lestement, avec si peu de révérence, les héros de l'Iliade. Cette idée était venue aux Grecs, même sous la discipline d'Homère, et, par l'industrieuse émulation de leurs tragiques, et des plus

1. *Trist.*, II, 409 sqq. Les deux derniers vers font probablement allusion à un drame satyrique de Sophocle, intitulé *les Amants d'Achille*, dont il sera parlé plus loin. Welcker (*ibid.*, p. 168) pense qu'il y est plutôt question des *Myrmidons* d'Eschyle, et que tout ce passage s'applique aux licences de la tragédie, et non du drame satyrique; il semble revenir, plus loin, p. 305 sq., à l'opinion qu'il a d'abord contestée.
2. M. V. Hugo, préface de *Cromwell*.
3. Dans ses *Chroniques*, le joyeux Falstaff et ses facétieux compagnons ont paru à M. Hartung (*ibid.*, p. 428) jouer auprès du noble Henri à peu près le même rôle que le drame satyrique faisait jouer auprès des héros à Silène et aux Satyres.

grands, elle enrichit leur théâtre de toute une classe d'ouvrages, destinés, il est vrai, c'est là la différence, et elle est considérable, uniquement à amuser, à égayer l'esprit. Dans ce que pouvait présenter de divertissant le contraste des sentiments relevés du héros, avec les appétits sensuels, la gaieté brutale, la morale plus que facile, la malice, la lâcheté avouée du Satyre, était tout le plaisir, toute la portée de ce genre de drame.

Chez un peuple où les arts avaient leurs limites qu'on ne passait point, où la tragédie, avec ses accents familiers, la comédie, avec ses saillies de sérieux et de tristesse, se rapprochaient sans se confondre, le drame satyrique forma, entre ces deux genres, un genre à part, qui eut aussi sa forme spéciale; pour décoration, non plus, comme le premier, le péristyle d'un palais ou d'un temple, comme le second, une place avec des maisons, mais la représentation de quelque solitude champêtre, des bois, des rochers, des antres[1]; pour acteurs, en regard des dieux, des héros, et d'autre part de quelques monstres grotesques, sacrifiés à la gaieté publique, dont les catastrophes funestes, sanglantes même, échappaient au pathétique, à la pitié[2], n'excitaient que des ris, particulièrement le vieux Silène et ses fils les Satyres, vêtus de peaux de bêtes, parés de guirlandes[3], dansant, le thyrse en main, la pétulante, la sautillante Sicinnis[4]; enfin, pour arriver à ce qui concerne l'expression poétique, un style, une versification qui avaient leurs attributs propres, et dont le caractère général paraît avoir été, comme celui de la composition elle-même, une sorte de compromis entre la gravité tragique et la familiarité comique, entre l'exactitude sévère et la licence[5].

1. Vitruv., V. 8.
2. Welcker l'a fort bien montré, *ibid.*, p. 329 sqq.
3. J. Poll., IV, 18, 19.
4. Plat., *de Leg.*, VII; Lucian., *de Saltat.*, XXII, XXVI; Athen., *Deipn.*, XIV, etc. Sur l'étymologie du mot *Sicinnis*, et les opinions diverses à ce sujet, voyez une note intéressante de Welcker, *ibid.*, p. 338.
5. Horat., *Epist. ad Pisones*, 225 sqq., 244 sqq.; Hephæst.; M. Victorin.; Casaub., *ibid.*, I, III; God. Hermann, *Elem. doct. metr.*, II, 14, etc.

Le système du drame satyrique, comme celui de la tragédie, de la comédie, ne se forma sans doute que par degrés. C'est sans doute aussi progressivement qu'il devint la petite pièce, la pièce finale du spectacle tragique. On a cru[1] pouvoir conclure de la disproportion qui se remarque, dans le catalogue des compositions de Pratinas, entre ses dix-huit tragédies et ses trente-deux drames satyriques[2], que ce dernier genre d'ouvrages fut d'abord donné isolément; qu'on ne s'avisa pas tout de suite de le rattacher, soit par le sujet, soit seulement par le lien d'une représentation commune, aux trois tragédies comprises dans la trilogie; d'en faire, ce qu'il ne cessa guère d'être dans la suite, le complément de la tétralogie. D'autres[3] ont tiré du même fait une conclusion bien différente, pensant qu'on avait bien pu, dans l'origine, rattacher à une seule tragédie plus d'un drame satyrique. Peut-être la constitution théâtrale qui régla définitivement quelle part, quelle place appartiendrait au drame satyrique dans la distribution du spectacle, constitution dont il n'est point possible de déterminer avec certitude le commencement[4], doit-elle être rapportée seulement au temps des succès d'Eschyle, attribuée à ce véritable fondateur du théâtre grec.

Quoi qu'il en soit, en présence de Pratinas, auteur du genre, de son fils Aristias, qui, après lui, s'y distingua[5], de Chérilus, à qui un vers cité par un grammairien[6] at-

1. Buhle, Eichstaedt, Pinzger, Friebel (*ibid.*) et autres, desquels se sépare Welcker, *ibid.*, p. 280.
2. Voyez t. I, p. 28. L'argument tiré de ces expressions de Zenobius, Diomède, M. Victorinus (*ibid.*) : Τοὺς Σατύρους.... προεισάγειν ..; *Quo spectatoris animus inter tristes res tragicas Satyrorum jocis relaxetur*.... n'est pas aussi concluant. Il faut les prendre tout à fait à la rigueur pour y voir que la place du drame satyrique ne fut pas toujours à la fin du spectacle.
3. Voyez Welcker, *ibid.*, p. 280.
4. Voyez t. I, p. 26 sqq.
5. Voyez t. I, p. 79.
6. Plotius, *de Metris*; Putsch, 2633.

tribue dans ce même genre une sorte de royauté[1], Eschyle le traita avec autant de supériorité que la tragédie[2]. J'ai parlé ailleurs de la scène spirituelle que l'on place dans son *Prométhée*[3], celle du Satyre, qui, ravi à l'aspect, pour lui tout nouveau, du feu, veut l'embrasser, et que l'on avertit du danger auquel cette tendresse expose sa barbe de bouc; j'ai parlé du *Protée*[4], du *Lycurgue*[5], qu'il lia à son *Orestie*, à sa *Lycurgie;* d'une pièce encore qui n'était peut-être pas dans un rapport moins direct avec les tragédies dont on lui a composé, non sans vraisemblance, une *Danaïde*, de l'*Amymone*[6]; c'était le nom d'une des filles de Danaüs, que son aventure avec un Satyre semblait destiner, plus que tout autre personnage fabuleux, à devenir l'héroïne d'un drame satyrique. Quel rôle jouaient les Satyres dans son *Glaucus*, *le Dieu marin*, dont j'ai eu plus d'une occasion[7] de rappeler le titre? on ne le sait; dans son *Sisyphe*, sa *Circé*, pièces auxquelles avaient fourni des sujets très-convenables pour ce genre d'ouvrages, deux fourbes illustres du même sang, le père et le fils, l'un qui trouvait moyen de s'évader des enfers, l'autre qui rendait à la forme humaine et à la liberté ses compagnons captifs dans les étables de l'enchanteresse? on a cru en démêler quelque chose au moyen de certains fragments, du reste assez peu clairs[8]. Là c'est la troupe folâtre, qui, tandis que la terre tremble et s'entr'ouvre, en voit sortir, au lieu d'un rat qu'elle attend, Sisyphe lui-même, Sisyphe remontant des sombres bords, et d'abord tout ébloui de la clarté du jour, puis disant gaiement adieu aux divinités infernales, et se faisant apporter, pour se laver les pieds après son long voyage, la fameuse cu-

1. Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοίριλος ἐν Σατύροις.
2. Pausan., *Corinth.*, XIII; Diog. Laert., II, 17.
3. Voyez t. I, p. 28, 288 sq.
4. *Ibid.*, p. 29, 320, 332, 371. (Cf., Welcker, *ibid.*, p. 297; Bode, *Hist. de la litt. gr., tragédie*, t. III, p. 331 sqq.)
5. *Ibid.*, p. 29; IV, 234 sq.
6. *Ibid.*, t. I, p 170 sq. (Cf. E. A. J. Ahrens, *Æsch. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 252.)
7. *Ibid*, t. I, p. 28, 216.
8. Voyez Ahrens, *ibid.*

vette d'airain tant cherchée dans la suite par l'amateur de curiosités qu'a fait parler Horace, par le prodigue Damasippe

. . . . . Olim nam quærere amabam
Quo vafer ille pedes lavisset Sisyphus ære[1].

Ici la même troupe, dans ses ébats, s'apprête à mettre en broche les cochons de Circé, et menace de faire ainsi un mauvais parti aux amis du roi d'Ithaque. Quand, dans le *Cercyon*, le jeune Thésée, allant de Trézène à Athènes, attaquait, chemin faisant, ce redoutable brigand, il est probable, quelques scènes du *Cyclope* d'Euripide le donnent à penser, qu'il avait pour alliés, dans sa hasardeuse entreprise, les Satyres dont la jactance et la poltronnerie égayaient cette aventure tragique. Le chant de l'Odyssée dans lequel Ulysse évoque les ombres des morts semble avoir fourni à Eschyle le sujet d'une pièce dont le titre[2] pourrait se traduire par *l'Évocation*. Mais cette pièce était-elle une tragédie ou un drame satyrique? Le dernier, selon un critique[3] qui dans des paroles, où assez évidemment Tirésias annonce à Ulysse sa destinée[4], a trouvé un exemple frappant de la grossièreté d'images, plus que familières, que se permettait quelquefois le genre. Combien on doit regretter qu'aucune de ces pièces et de celles que j'omets, ne soit parvenue jusqu'à nous! On aimerait à connaître la plaisanterie, la bouffonnerie de ce terrible et sublime génie, de ce Shakspeare antique, également favorisé de l'une et de l'autre muse.

Les titres, les fragments, qui seuls représentent aujourd'hui, en trop petit nombre encore[5], les drames saty-

1. *Epist*, II, III, 20.
2. Ψυχαγωγία.
3. Orelli, *ibid.*, p. 619.
4. Schol. Homer., *Odyss.*, XI, 133.
5. Quant aux fragments, du moins. On varie du reste, et beaucoup, sur les titres, que, par exemple, Bœckh (*Græc. trag. princ.*, x) porte jusqu'à trente, et que Welcker (*ibid.*, p. 287 sq) réduit à dix-neuf. La tragédie et le drame satyrique se touchant en bien des points, il est difficile et périlleux de décider, uniquement d'après le caractère ou

riques de Sophocle, nous montrent le successeur, l'émule d'Eschyle traitant ainsi que lui familièrement, tournant en plaisanterie[1] l'histoire des dieux et des héros, le sujet de plus d'une tragédie. Dans le *Jugement*[2], comme dans un dialogue de titre semblable[3], écrit par ce Lucien qu'on rencontre si souvent[4] sur la trace des anciens poëtes dramatiques, paraissaient les trois déesses qui disputaient devant le berger Paris le prix de la beauté; dans *Pandore*, dans *Inachus*, le père de la nymphe Io[5], dans *Comus* ou *Momus*, dans *Cédalion*, c'est le nom d'un Cyclope, étaient mises en scène des divinités d'ordre secondaire, aux dépens desquelles le drame satyrique était plus libre encore de s'égayer. Dans d'autres pièces, de sujets non moins convenables au genre, on voyait Persée délivrant *Andromède*[6]; *Hercule au Ténare*, ramenant du sombre empire son gardien Cerbère; Pollux triomphant du féroce roi des Bébryces, *Amycus;* l'aveugle *Phinée*[7] délivré des harpies par les Argonautes; *Salmonée*, parodiste insolent des foudres de Jupiter, puni de son impiété. La légende de la guerre de Thèbes avait fourni à ce théâtre tragi-comique de Sophocle un *Amphiaraüs;*

plus noble ou plus familier des fragments, si la pièce était une tragédie ou un drame satyrique. Ici et là, entre des critiques de tant d'autorité, ces diversités d'opinion dont on peut s'étonner.

1. . . . . Ita vertere seria ludo. . . .
(HORAT., *Epist. ad Pisones*, v. 226.)

2. Κρίσις, d'après une restitution de Th. Tyrwhitt, adoptée par Brunck. Voyez Brunck, sur les fragments de Sophocle. Voyez aussi, en dernier lieu, après Welcker et autres, Ahrens, *Sophocl. fragm.*, éd F. Didot, 1842, p. 263.

3. Θεῶν Κρίσις, *Deor. Dial.*, 20.

4. Voyez t. I, p. 256, 204.

5. Dans les fragments de l'*Inachus*, il est question d'Argus et de Mercure. Ce drame satyrique avait donc pour sujet ce dont Eschyle a tiré de si tragiques peintures dans son *Prométhée*. Voyez t. I, p. 274 sqq.

6. Voyez sur l'*Andromède*, tragédie d'Euripide, notre t. I, p. 63. Welcker (*ibid.*, p. 287, 294) et après lui Ahrens (*ibid.*, p. 331), regardent l'*Andromède* de Sophocle comme ayant été aussi une tragédie.

7. Tragédie encore, selon Welcker (*ibid.*, p. 287, 292) et Ahrens (*ibid.*, p. 322)

celle des héros de la guerre de Troie[1], deux pièces dont on sait des choses à la conservation desquelles n'était certes pas intéressée la gloire du poëte, mais qui éclairent heureusement l'histoire si incomplète du drame satyrique, qui font particulièrement connaître ces excès dont j'ai parlé précédemment[2], auxquels s'emportait parfois un genre beaucoup moins contenu dans sa gaieté qu'on ne l'a pensé. Au reste, quand on se rappelle quelle passion Eschyle a célébrée dans ses *Myrmidons*[3], Sophocle dans sa *Niobé*[4], dans ses *Femmes de Colchide*[5], Euripide dans son *Chrysippe*[6], peut-on s'étonner de rencontrer parmi les monuments de la tragédie en belle humeur un drame impudemment intitulé *les Amants d'Achille?* Quant à l'autre pièce, *l'Assemblée des Grecs*, ou bien encore *les Convives*, *le Banquet*[7], à supposer que ces divers titres désignent véritablement un même ouvrage[8], elle ne différait pas beaucoup de la tragédie par les in-

1. Welcker, qui a rapporté, avec tant de savoir et de sagacité, à leurs origines épiques, outre les tragédies, les drames satyriques des Grecs, remarque (*ibid.*, p. 331) qu'un petit nombre seulement de ces derniers ont été empruntés au cycle thébain, et surtout au cycle troyen. Il en donne pour raison le caractère sérieux, élevé surtout, que ces deux cycles avaient reçu du génie des poëtes, et qui les défendait mieux que d'autres contre les entreprises d'une gaieté quelque peu irrespectueuse.

2. Voyez, plus haut, p, 276 sqq.

3. Fragm., VI, VII. Plutarch., *Amator;* Lucian., *Amor.*, 54 : Athen., *Deipn.*, XIII. Consultez, à ce sujet, l'Eschyle de Boissonade, t. II, p. 283. Sur la pièce, voyez, plus haut, p. 148, 277.

4. Plutarch. Athen., *ibid.*

5. Athen., *ibid.* Voyez le Sophocle de Boissonade, t. II, p 384.

6. Voyez notre t. I, p. 48.

7. Voyez Brunck, Boissonade, etc.

8. Ils en désignent deux, selon Welcker (*ibid.*, p. 169 sq., 292, 332), et du genre tragique : l'un, Ἀχαιῶν σύλλογος, emprunté, selon lui, au IXe livre de l'*Iliade*, et auquel lui semblent avoir dû appartenir les fragments, sans indication précise d'origine, où il est question d'une querelle entre les généraux de l'armée grecque; l'autre, Σύνδειπνοι, dont l'*Odyssée*, dans la peinture des repas donnés au palais d'Ithaque en l'absence d'Ulysse, pourrait avoir fourni le sujet. En les renvoyant également à la tragédie, il n'a pas tenu compte d'un fragment qui va être cité, et dans lequel un grand nombre de critiques, entre autres Bœckh (*Græc. trag. princ.*, X), avaient reconnu un sûr indice de drame satyrique. M. Ahrens, dans les articles qu'il a consacrés (*ibid.*, p. 254, 295) aux deux tragédies distinguées par Welcker, n'en a pas non plus tenu compte.

vectives que s'y permettaient les uns contre les autres Achille, Diomède, Ulysse, ivres sans doute[1]; mais elle s'en séparait tout à fait par la grossièreté du récit, renouvelé d'Eschyle[2], où les héros d'Homère étaient représentés se jetant à la tête, il faut bien dire le mot que n'a pas évité le grave Sophocle[3], des pots de chambre[4]! J'aime à croire que l'Odyssée n'était pas aussi salie que l'Iliade, dans le drame où nous savons[5], je l'ai plus d'une fois rappelé[6], que Sophocle lui-même joua le rôle noble et gracieux de *Nausicaa*[7].

Parmi les drames satyriques que je viens de passer en revue, il y en a bon nombre qui donnent l'idée d'un canevas convenu qu'avec d'autres noms, d'autres situations, on se plaisait à reproduire, j'en ai déjà touché quelque chose, et duquel résultaient des ouvrages analogues, pour la conception et l'effet, à nos vieux contes de géants, d'ogres, d'enchanteurs. C'était assez souvent la défaite, la destruction de quelque monstre redoutable, dont la merveille n'était point prise au sérieux, comme Cerbère tiré des enfers par Hercule, la baleine pourfendue par Persée, l'homme aux cent yeux endormi et massacré par Mercure, les harpies mises en fuite par Calaïs et Zéthus, etc.; c'était le châtiment de personnages féroces ou perfides, pleins d'une confiance insolente dans leur

1. Fragm. II, IV, VII, VIII, IX; Athen., *Deipn.*. XV; schol. Soph., *Aj.*, 190; Plutarch., *de Discernendo adulatore;* Herodian. Villois., *Diat.*, p. 94.
2. Fragm. incert.; Athen., *Deipn.*, I.
3. Ce mot se retrouvait, avec une légère variante qui n'en corrigeait pas la grossièreté, dans sa *Pandore*, autre drame satyrique d'ailleurs. J. Pollux, *Onomast.*, X, 44. Cf. Brunck, Lexic. Soph., v. Ἐνούρηθρον.
4. Fragm. I; Athen., *Deipn.*, I.
5. Eustath., ad *Odyss.* VI, 100, etc.
6. V. t. I, p. 106, 154 sq.
7. Welcker (*ibid.*, p. 290) retire cette pièce du nombre des drames satyriques, par cette raison, qu'il étend à d'autres pièces encore, que le second titre sous lequel la *Nausicaa* est citée, *les Laveuses*, indique un chœur de femmes et non un chœur de Satyres. M. Ahrens (*ibid.*, p. 293) y voit aussi une tragédie. Il ne la comprend pas parmi les drames satyriques de Sophocle qu'il passe en revue et explique (*ibid.*, p. 362 sqq.).

force, dans leur puissance, qui, avant de succomber à la ruse d'un Ulysse, au bras d'un Pollux, d'un Hercule, d'un Thésée, à l'inévitable vengeance d'une divinité irritée, passaient d'abord par les railleries, les facéties des Satyres et le gros rire de la foule. Dans ce cadre général trouvent place, avec l'*Hercule au Ténare*, l'*Andromède*, l'*Inachus*, le *Phinée*, avec la *Circé*, l'*Amycus*, le *Cercyon*, le *Sisyphe*, à peu près tous les drames satyriques (ils sont malheureusement encore en bien petit nombre) que l'on attribue à Euripide. Disons-en quelque chose avant d'arriver à son *Cyclope*, objet principal de ce chapitre.

Dans l'*Autolycus*, le fils du dieu des voleurs, voleur lui-même fort habile, et, par la protection de son père, fort impuni, rencontrait enfin son maître en fait de ruse chez le fourbe Sisyphe, ou peut-être succombait sous le bras vengeur d'Hercule[1]. Dans le *Sisyphe*, pièce quelquefois confondue, à ce qu'il paraît[2], avec une tragédie de même titre, composée par Critias, étaient peut-être reproduits, après Eschyle[3], le bon tour joué par ce célèbre ennemi des dieux au roi des enfers et le châtiment qu'il ne tarda pas à en recevoir[4]. Un des fragments[5] donnerait à penser, selon la remarque d'un critique[6], qu'il y mourait de la main d'Hercule encore, instrument de tant de justices, et non pas, comme d'autres[7] l'ont raconté, de celle de Thésée[8]. Thésée était bien évidemment le héros du *Sciron*, ainsi nommé d'un de ces monstres dont il purgea, dans sa jeunesse, les routes de la

1. Hygin., *Fab.* CCI, etc. Sur cette pièce, voyez, en dernier lieu, J. A. Hartung, *ibid.*, t. II, p. 126; F. G. Wagner, *Euripid. fragm.*, éd. F. Didot, 1846, p. 681.
2. Voyez t. I, p. 75 sq.
3. Voyez, plus haut, p. 280 sq.
4. Schol. Homer., *Iliad.*, VI, 153, ex Pherecyde.
5. Le deuxième, emprunté à Suidas et à l'auteur du *Grand Etymologique*, v. Χαίρω.
6. Musgrave.
7. Schol. Stat., *Thebaid.*, II, 380.
8. Sur le sujet, fort douteux de cette pièce, voyez, en dernier lieu, Hartung., *ibid.*, t. II, p. 285, qui en fait un *second Autolycus;* Wagner *ibid.*, p. 781.

Grèce[1]. Hercule devait jouer le principal rôle dans l'*Eurysthée*, où peut-être, on l'a cru d'après quelques fragments[2], il surprenait de son retour imprévu le tyran d'Argos, qui avait cru se débarrasser de lui pour toujours en l'envoyant aux enfers. Qui ne connaît, a dit Virgile[3], l'histoire de Busiris et de son autel[4]? Ce fils de Neptune, tyran de l'Égypte, instruit par un devin cypriote ou phénicien, nommé Phrasius ou Thrasius, que le moyen de préserver son royaume de la stérilité était d'immoler chaque année aux dieux un étranger, adopta l'usage de ces sanglants sacrifices, qu'il commença, bien entendu, en faisant mettre à mort celui qui les lui avait conseillés. Il les continua jusqu'au jour où, s'étant saisi d'Hercule que ses courses aventureuses avaient conduit en Égypte, et se préparant à en faire une nouvelle victime, il fut lui-même sacrifié sur son barbare autel par le héros. Quel était le sujet du *Busiris* d'Euripide, qu'un grammairien[5] nous donne, avec l'*Autolycus*, pour un drame satyrique? Peut-être le meurtre du malencontreux devin; peut-être celui du tyran lui-même; peut être l'un et l'autre, librement rapprochés[6].

1. Voyez, en dernier lieu, sur cette pièce, Hartung., *ibid.*, t. I, p. 493; Wagner, *ibid.*, p. 782.
2. Musgrave. Voyez encore, Hartung, *ibid.*, t. I, p. 313; Wagner, *ibid.*, p. 707.
3. *Georg.*, III, 5.
4. Schol. Apollon., IV, 1396; Apuleius, *de Orthographi*, 2, ex Pherecyde; Apollod., *Bibl.*, II, v. 7; Hygin., *Fab.* LVI; Serv. ad Virg., *ibid.*
5. Diomède, III.
6. La seconde de ces suppositions, la plus vraisemblable, est adoptée également par Hartung (*ibid.*, t. II, p. 360) et par Wagner (*ibid.*, p. 690); mais, par le premier, bien hardi d'ordinaire dans la restitution de ces monuments perdus et dont le dessin est resté si obscur, avec des additions qui ont paru trop arbitraires. On lit d'ailleurs avec intérêt, dans son chapitre, cette description d'une peinture antique, où avait été reproduite, à ce qu'il semble, l'action du *Busiris* : « ....In Amphoræ pictura, quæ servatur in museo Borbonico (vol. 12), repræsentatur Busiris in throno sedens, corpore ornatu barbarico distincto, altera manu sceptrum tenens, altera cultrum, quo Herculem immolaturus est, qui quidem vinctus a duobus Æthiopibus.... funibus cohibetur.... sed jam Hercules, ruptis vinculis, clavam sustulit, quam in caput barbari demissurus est.... » (Cf. Millengen, *Peint. de Vas.* pl. 28.)

Un drame satyrique d'Euripide, sur lequel nous possédons plus de renseignements que sur aucun autre, et dont les fragments sont aussi des plus propres qu'il soit possible[1] à nous introduire dans le véritable caractère du genre, le *Sylée*, présente ce même Hercule dans une situation à peu près semblable, dépendant en apparence d'une puissance tyrannique dont il se rit et qu'il brise. *Les Bacchantes* nous ont appris que d'une telle situation pouvaient résulter les effets les plus tragiques. Ce qui reste du *Sylée*, ce que l'on en sait, suffit pour nous faire connaître qu'elle pouvait être aussi très-féconde en effets d'une tout autre nature.

Les mythologues[2] racontent qu'un oracle ayant prescrit à Hercule d'expier le meurtre d'Iphitus par un esclavage volontaire de quelques années, Mercure le vendit à Omphale, et que, tandis qu'il servait cette reine de Lydie, il délivra le pays de brigands qui l'infestaient, comme les Cercopes, de tyrans dont il était opprimé, comme un certain Sylée, fils de Neptune, qui forçait les voyageurs de travailler à ses vignes, et les payait sans doute fort mal de leurs peines. Dans le drame satyrique[3], c'était à Sylée qu'Hercule était vendu. Le portrait que lui en faisait Mercure[4], ce qu'il en voyait lui-même, ne le prévenait pas d'abord beaucoup en faveur de cette acquisition. Il disait[5] au prétendu esclave, en vers qui

1. Voyez Orelli, *ibid.*
2. Apollod., II vi, 3; Diod. Sic., 31; Tzetzès, *Chil.*, II, 432.
3. Voyez ce que citent, ce que rapportent de cette pièce Philon (*de Josepho*; *Quod omnis probus liber*): Eusèbe (*Præparat. Evang.*, VI), etc. Comparez à leurs témoignages celui d'un grammairien qu'ont récemment fait connaître les *Anecdota* de Cramer, t. I, p 3 sqq., et qui a été reproduit en 1840, par Meineke, *Fragm. comic. Græc.*, t. II, p. 1239 sq.; en 1842, par MM. Firmin Didot, en tête de leur édition du scoliaste d'Aristophane, p. XIX.
4. Fragm. III; Phil., *ibid.*
5. Fragm. IV, V; Phil., *ibid.* Barnès, et, à ce qu'il semble, Musgrave, placent, comme je le fais, ces paroles dans la bouche de Sylée. Matthiæ préfère les prêter à Mercure; ainsi fait Hartung, *ibid.*, t. I, p. 160 sqq. Wagner, *ibid.*, p. 784 sqq., reste dans le doute à ce sujet. On est loin, d'ailleurs, de s'accorder sur la distribution de ces premiers fragments dans les scènes par lesquelles s'ouvrait le drame.

nous montrent que le point de départ du drame satyrique était, si bas qu'il dût descendre, le ton de la tragédie :

« Nul ne se soucie d'acheter, de placer dans sa maison plus fort que soi, de se donner un maître. Rien qu'à te voir, on tremble; ton œil est plein de feu, comme celui du taureau attendant l'attaque du lion. Dans ton silence même, se trahit ton caractère. On peut juger que tu serais un serviteur peu docile, plus disposé à commander qu'à obéir. »

Ces appréhensions de Sylée ne tardent pas à se vérifier; il est bientôt aussi embarrassé de son nouveau serviteur, que l'est, dans *les Bacchantes*, Penthée de son prisonnier[1]. Hercule envoyé aux vignes, au lieu de les façonner, les déracine, en forme un immense fagot qu'il rapporte sur ses épaules; avec le feu qu'il allume, il fait cuire d'immenses pains, rôtir un superbe taureau, immolé à Jupiter, mais dont il prendra lui-même sa part, une large part; il force le cellier; il défonce les tonneaux; en quelques moments tout est prêt pour son repas, qu'il prend sur les portes de l'habitation, dont il s'est fait une table, mangeant, selon son habitude, célébrée même dans la tragédie[2], et que le drame satyrique, dont il est le personnage de prédilection, ne pouvait omettre, de grand appétit, buvant à longs traits et sans eau, chantant à pleine voix et se faisant servir d'autorité, par le maître de la ferme interdit, des fruits de la saison et des gâteaux. Cependant survient Sylée, fort irrité du dégât fait dans sa maison des champs, et surtout des façons insolentes de son serviteur, qui, sans s'émouvoir, l'invite à se mettre à table, à lui faire raison la coupe à la main[3]. Ces scènes, dont on nous a transmis des esquisses, devaient être véritablement fort réjouissantes. Mais au milieu des mille traits bouffons qui les animaient reparaissait de temps à autre la tragédie; par exemple, dans

1. Voyez, plus haut, p. 256 sqq.
2. Voyez t. III, p. 215 sq., la scène de son repas dans l'*Alceste*.
3. Fragm. VI; Phil., *ibid.*

ces paroles de l'impassible Hercule à son maître menaçant :

« Vienne le feu, vienne le fer ! brûle, consume mes chairs; gorge-toi de mon sang. Les astres descendront au-dessous de la terre, la terre s'élèvera au-dessus du ciel, avant que tu entendes de ma bouche d'humbles et flatteurs discours[1]. »

« Je suis juste pour les justes; mais les méchants n'ont pas sur la terre de plus grand ennemi que moi[2]. »

La légende racontait qu'avec Sylée, Hercule avait fait périr sa fille Xénodice, sans doute après l'avoir déshonorée. Quelques fragments, qui contiennent la menace d'un tel attentat[3], faisaient descendre la pièce jusqu'à cette obscénité[4], l'un des étranges agréments du genre, à ce qu'il semble, et dont j'ai déjà indiqué des exemples. Hercule terminait ses exploits tragi-comiques en détournant les eaux d'un fleuve pour noyer la demeure même de Sylée.

A cette classe de drames satyriques, qui viennent d'être parcourus, appartient bien évidemment, par la nature du sujet, par le caractère de la composition, *le Cyclope*, que le témoignage d'Athénée[5] et l'accord unanime des manuscrits permettent d'attribuer incontestablement à Euripide[6]. Dans cette pièce, où le poëte a reproduit un sujet déjà traité sous la même forme par un des premiers auteurs de drames satyriques, Aristias[7], se retrouve aux prises avec l'habileté et le courage d'un héros, avec la gaieté d'une troupe de Satyres, une sorte de monstre grossier et féroce, dont la catastrophe que l'on sait, et de

1. Fragm. II; Phil., Euseb., *ibid.*, etc.
2. Fragm. I; Stob, tit. XLVI.
3. Fragm. VII, VIII; *Antiatt.* Bekk.; Eustath., in *Iliad.* I, etc.
4. Cf. Valken., *Diatr. in Eurip. fragm.*, XIX.
5. *Deipn.*, I, XIV.
6. Voyez Casaub., *ibid.*, I, VI.
7. Suidas, v. Ἀριστίου Κύκλωψ. Cf. *id.*, v. Ἀπωλέσας : Zenob., *Proverb.*, II, 16; V, 45; Diogenian., II, 32; Apostol., IV, 7, etc. Sur le *Cyclope* d'Aristias, voyez, en dernier lieu, W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. Græc.*, 1845, p. 72; Fr. G. Wagner, *Poet. trag. Græc. fragm.*, éd. F. Didot, 1846, p. 17; A. Nauck, *Trag. Græc. fragm.*, 1856, p. 563.

plus le ridicule, font également justice ; là se rencontrent encore ensemble la dignité de la tragédie et un comique qui ne s'abstient ni du gros sel ni de la gravelure. Les fragments du théâtre d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide auraient suffi pour nous apprendre que tels étaient les éléments du drame satyrique ; mais, si une heureuse fortune ne nous avait conservé *le Cyclope*, nous aurions ignoré de quelle manière ils se combinaient dans un tout harmonieux ; comment de telles pièces pouvaient être tirées, aussi bien que les tragédies, du fonds commun des récits épiques ; comment il était toujours loisible, quel qu'en fût le sujet, d'y introduire le personnage obligé des Satyres[1].

Le prologue, car il y en a un, tout à fait semblable, sauf quelques traits de gaieté, à ceux par lesquels s'ouvrent toutes les tragédies d'Euripide, le prologue, dis-je, fait connaître quelle combinaison du neuvième livre de l'Odyssée, avec une donnée également homérique, fournie par l'hymne à Bacchus, a produit cette pièce du *Cyclope*. Le neuvième livre de l'Odyssée offrait au poëte l'aventure à la fois terrible, pathétique et par intervalles discrètement facétieuse d'Ulysse et de Polyphème, c'est-à-dire la matière toute préparée d'un drame satyrique, moins les Satyres eux-mêmes. L'hymne à Bacchus lui a suggéré un moyen ingénieux et naturel de faire intervenir ces indispensables Satyres dans une fable à laquelle ils semblaient complétement étrangers. Il a supposé qu'à la nouvelle de ce que raconte l'hymne, c'est-à-dire de l'enlèvement de Bacchus par les pirates tyrrhéniens, les folâtres serviteurs du dieu s'étaient aussitôt mis en route, sous la con-

1. La difficulté de comprendre cette introduction dans un certain nombre de sujets qui paraissent s'y refuser, a fait retrancher du nombre des drames satyriques plusieurs pièces données comme telles par les anciens, par exemple la *Nausicaa* de Sophocle. (Voyez Welcker et Ahrens cités plus haut, p. 284, note 7. Cf. Bode, *Hist. de la Litt. gr., trag.*, t. III, p. 425 sq.) Cette difficulté n'existerait-elle pas à peu près au même degré pour *le Cyclope* d'Euripide, si la pièce ne nous était pas parvenue, et peut-on, par conséquent, s'en prévaloir pour contredire, sur le genre des ouvrages dont il s'agit, les témoignages exprès de l'antiquité ?

duite de leur père, le vieux Silène, pour le retrouver ; mais que, jetés par une tempête sur les côtes de la Sicile, ils étaient tous devenus les esclaves de Polyphème. C'est sans doute d'après ce chapitre nouveau de l'histoire des Satyres, qu'un peintre accoutumé à profiter des idées d'Euripide[1], Timanthe, représenta dans un de ses tableaux, auprès du monstrueux Cyclope endormi, les Satyres occupés à mesurer son pouce avec un thyrse[2].

Ces faits de l'avant-scène, comme nous disons, voilà ce qu'explique d'abord, dans le prologue, au seuil de l'antre habité par le Cyclope, et s'encourageant de son absence, Silène lui-même. Son langage devait satisfaire le poëte qui a dit :

« Pour moi, ô Pisons, si j'écrivais des Satyres, je ne me contenterais pas des mots propres, des gros mots, et, pour éviter la couleur tragique, je n'irais pas jusqu'à confondre par le langage Dave ou l'effrontée Pythias qui fait cracher un talent à Simon, et Silène le père nourricier, le serviteur d'un dieu. »

Non ego inornata et dominantia nomina solum,
Verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor, amabo :
Nec sic enitar tragico differre colori,
Ut nihil intersit, Davusne loquatur et audax
Pythias, emuncto lucrata Simone talentum,
An custos famulusque dei Silenus alumni[3].

Dans les premières paroles du Silène d'Euripide, des expressions vives et poétiques peignent la navigation des Satyres, leur naufrage aux côtes de la Sicile, les mœurs des terribles habitants de cette île. En même temps, le sérieux d'une telle préface est égayé par quelques traits plaisants, comme lorsque le vieillard, qui ne passait point pour brave assurément, se vante d'avoir combattu à côté de Bacchus contre les Géants, et même d'avoir fait tomber sous sa lance Encélade[4] ; lorsque, interrompu sans

1. Voyez t. I, p. 147 sq. ; III, 40.
2. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 36, 6.
3. Horat., *Epist. ad Pisones*, 234 sqq.
4. Dans ce passage, Welcker (*ibid.*, p. 297 sq.) voit une allusion à

doute par des éclats de rire, il s'écrie : « Comment donc? l'aurais-je rêvé ? Non, j'en suis bien sûr [1]. » Par cette façon familière de prendre à partie le public, ce morceau est pour nous un intermédiaire précieux entre les prologues d'Euripide et les prologues de Plaute. Au reste, le vainqueur d'Encélade se présente sur la scène dans un bien modeste appareil : il tient en main, non pas la terrible lance dont il parlait, mais un râteau de fer avec lequel il lui faut nettoyer l'étable où vont revenir les troupeaux que ses fils, chargés en raison de leur âge d'un service plus actif, font paître en ce moment dans les pâturages de l'île.

L'arrivée de cette troupe de pasteurs, dansant gaiement la Sicinnis, comme dans un temps plus heureux, fait, selon les habitudes de la tragédie, suivies ici exactement, succéder au prologue le chœur, mais un chœur bucolique, qui, par de rustiques agréments, par une grâce sauvage[2], annonce de loin les idylles de Théocrite. Ce morceau, trop caractéristique pour n'en point citer quelque chose, n'est pas sans rapport avec un autre que nous n'avons pas, mais dont quelques allusions bouffonnes d'Aristophane[3] nous permettent de nous former une idée. Philoxène, selon les scoliastes, y avait peint le Cyclope Polyphème avec la besace du berger, conduisant au son de la lyre, d'une lyre bien grossière sans doute, son troupeau, et lui adressant, comme font ici les Satyres, en chantant, de familières exhortations.

quelque drame satyrique dont le sujet aurait été ce que racontent plusieurs auteurs (Eratosth., *Catast.*, II, Hygin, *Poet. Astron.*, II, 23; schol. Germanic., 146) du combat des Satyres contre les Géants. Un autre passage qui se rencontre plus loin, v. 37 sqq, et dans lequel il est question de Bacchus conduit par le chœur joyeux des Satyres dans la maison de sa maîtresse Althée, lui paraît renfermer une allusion du même genre.

1. V. 8 sq.
2. « Quid suavius ? » dit Casaubon, *ibid.*, I, VI.
3. *Plut.*, 290 sqq. Aristophane, dans ses allusions, semble réunir au *Cyclope* de Philoxène celui d'Euripide. Un peu plus bas, il est possible qu'il se soit souvenu d'un autre drame satyrique sur Circé, de la *Circé* d'Eschyle peut-être.

« Où donc, enfant de nobles pères, de nobles mères, où donc t'égares-tu ? Là n'est point l'abri de l'étable[1], le vert fourrage, l'eau bouillonnante du torrent, reposant dans des auges le long de l'antre ; là ne sont point les bêlements de tes petits.

« Pst ! pst[2] ! que vas-tu faire par là, sur cette pente humide de rosée? Oh! je te lancerai une pierre, si tu ne reviens, si tu ne reviens à l'instant, animal aux longues cornes, vers l'habitation de ton sauvage pasteur, le Cyclope.

« Et toi, livre à mes mains tes mamelles gonflées, que j'en approche tes tendres agneaux, abandonnés sur leur couche. Ils y ont dormi tout le jour, et maintenant te redemandent, te rappellent par leurs bêlements. Quitteras-tu bientôt l'herbe des champs, pour rentrer à l'étable, dans les cavernes de l'Etna[3]?... »

Silène cependant aperçoit un vaisseau qui aborde, des étrangers qui en descendent et se dirigent vers l'antre, dans le dessein, selon toute apparence, d'y renouveler leurs provisions. Il les plaint de l'ignorance funeste qui leur fait chercher une demeure si inhospitalière, un hôte si redoutable. C'est l'émotion et même le style de la tragédie. Cette expression, par exemple, de *rois de la rame*[4], qu'Aristote[5] a blâmée comme ambitieuse dans le *Télèphe* d'Euripide, sans se souvenir que c'était un emprunt fait aux *Perses*[6] d'Eschyle, sert ici, dans ce drame qui va devenir si familier, à désigner les compagnons d'Ulysse.

C'est Ulysse, en effet, qui s'approche, non sans étonnement[7], des Satyres et se fait connaître à eux. « Ah! oui, dit Silène, descendant un moment de sa hauteur tragique, je sais, un beau parleur, le fils rusé de Sisyphe[8]. » Une explication suit, ainsi que dans les tragédies : les Satyres apprennent d'Ulysse qu'il vient de Troie, prise par les

1. Je suis, comme donnant un sens plus naturel, la correction et la ponctuation de Musgrave.
2. V. 49 sqq. Cf. Theocrit., *Idyll.*, IV, 45 sqq. ; v. 100 sqq.
3. V. 41-62.
4. V. 86.
5. *Rhet.*, III, 2.
6. V. 382.
7. Voyez sur la lenteur qu'il met à les reconnaître, une judicieuse explication de M. Rossignol, *ibid.*, p. 7.
8. V. 104.

Grecs, et qu'en route pour Ithaque, sa patrie, les vents contraires l'ont jeté sur ce bord, absolument comme eux-mêmes. En retour, il apprend d'eux vers quelle contrée, chez quel peuple barbare, dans la demeure de quel monstre, avide du sang des hommes, son mauvais sort l'a conduit. Il n'y a là qui déroge, et agréablement, à la dignité tragique que ce trait de dialogue :

« De quoi vivent-ils ? des fruits de Cérès ? — Non : de lait, de fromage, de la chair de leurs troupeaux. — Mais le breuvage de Bacchus, le jus de la vigne, le possèdent-ils ? — Point du tout : c'est un bien triste pays[1] ! »

Ulysse, pressé de repartir (le Cyclope qui est à la chasse pourrait revenir d'un moment à l'autre), demande qu'on lui vende quelques provisions, et il en offre un prix qui charme Silène, et pour lequel ce divin ivrogne donnerait de grand cœur tous les fromages, tous les troupeaux de Polyphème ; c'est une outre d'excellent vin que le roi d'Ithaque tient de Maron lui-même, le fils de Bacchus[2]. Ce vin, avant de l'accepter en payement, il le goûte et avec des transports de joie, une volupté, un enthousiasme exprimés très-plaisamment, trop plaisamment même ; car ici, comme souvent ailleurs, je l'ai dit plus d'une fois, la tragédie participant à l'ivresse de Silène s'égaye plus qu'il ne conviendrait, plus que ne le voudraient, selon notre sentiment du moins, le bon goût et la décence[3].

C'est le caractère de la scène suivante, dans laquelle, en l'absence de Silène qui a été chercher les provisions promises à Ulysse, les Satyres s'approchent du héros, et lui adressent des questions sur cette guerre de Troie dont le bruit remplit tout l'univers. Plus d'une scène tragique a été faite sur ce texte, et par Euripide lui-même. Mais on est jeté bien loin de la tragédie par les plaisanteries,

1. V. 121 sqq.
2. V. 141 sqq. Cf. Hom., *Odyss.*, IX, 196 sqq.
3. V. 169 sqq.

plus que libres, que se permettent les Satyres au sujet d'Hélène[1]. Je ne les rapporterai pas ; j'aime mieux citer un trait qui n'est que gai, et dans lequel on peut voir une parodie volontaire des déclamations du poëte contre les femmes. « Sexe funeste, fait-il dire à son chœur de Satyres ! Plût aux dieux qu'il n'eût jamais existé.... que pour moi seul[2] ! »

Au moment où va se conclure le marché d'Ulysse avec Silène, on voit venir le Cyclope. Tous tremblent, et le héros lui-même parle de fuir et de se cacher ; mais, lorsqu'il en comprend l'impossibilité, il fait bravement face au péril. La tragédie, d'après l'épopée, lui a prêté partout ce genre de résolution, et nulle part il ne l'exprime plus noblement qu'ici :

« Troie aurait trop à gémir, si nous fuyions devant un seul homme. Que de fois mon bouclier n'a-t-il pas soutenu l'effort d'une foule de Troyens ? S'il nous faut mourir, mourons généreusement, ou si nous sauvons notre vie, que ce soit en sauvant aussi notre gloire[3]. »

Enfin arrive Polyphème, interrogeant, grondant, menaçant en maître de maison d'un service difficile. La peur des Satyres se cache sous des facéties par lesquelles ils parviennent quelquefois à dérider leur terrible maître :

« Le dîner est-il prêt ? — Il l'est ; fais seulement que ta mâchoire le soit aussi. — A-t-on rempli de lait les cratères ? — Tu peux en boire, si tu le veux, tout un tonneau. — Sera-ce du lait de brebis, du lait de vache, ou tous deux ensemble ? — Tout ce qui te plaira : seulement ne va pas m'avaler en même temps. — Je n'ai garde : vous me feriez mourir, gambadant, gesticulant encore dans mon estomac[4]. »

La plaisanterie n'est pas délicate, mais c'est une plaisanterie de Cyclope, et elle a pour nous l'avantage de nous peindre la démarche et la pantomime par lesquelles

1. V. 179 sqq.
2. V. 186 sq.
3. V. 198 sqq.
4. V. 214 sqq.

le chœur des Satyres animait perpétuellement la scène de ce genre de drame.

Tout à coup le monstre aperçoit les étrangers, et auprès d'eux les provisions qu'ils allaient emporter, des agneaux attachés avec des liens d'osier, des vases remplis de fromages : il les prend naturellement pour des voleurs. D'autre part, il remarque que Silène a le front rouge et gonflé : il suppose que ce fidèle serviteur a été battu en voulant s'opposer au larcin. Silène n'a garde de le détromper, bien au contraire; et quand le Cyclope, que ses faux rapports ont de plus en plus irrité, ordonne les apprêts de l'horrible repas qu'il médite, disant, en gastronome blasé, qu'il est las de gibier, rassasié de cerfs et de lions, que depuis bien longtemps il n'a pas mangé de chair humaine, Silène va jusqu'à l'encourager à ce changement de régime. On le voit, le ministre de Bacchus n'est pas plus flatté dans cette pièce que, dans les Grenouilles d'Aristophane, Bacchus lui-même : il y est représenté comme un ivrogne, un poltron, un effronté menteur, qui veut se tirer d'affaire aux dépens d'autrui; il risquerait fort de révolter, si, dans la naïve expression de ses goûts sensuels, de sa lâcheté, de son désir de se sauver à tout prix, ce n'était la gaieté qui dominait.

Contredit par Ulysse, Silène, après maint serment ridicule et sans révérence pour les dieux, invoque le témoignage de ses fils, qui le lui refusent en honnêtes gens; les Satyres, c'est le chœur, et dans le drame satyrique aussi bien que dans la tragédie, le chœur est toujours du parti de la vérité et de la justice. Au reste et Silène et les Satyres font tour à tour usage d'une forme de serment très-bouffonne; ils consentent, si on peut les convaincre de mensonge, à la mort, l'un de ses chers enfants[1], les autres de leur père bien-aimé[2]. Entre leurs assertions contraires, le Cyclope est bientôt décidé; il en croit celle qui se trouve d'accord avec ses appétits féroces; les

1. V. 268 sq.
2. V. 271 sq.

étrangers tombés entre ses mains ne peuvent être, comme le prétend Silène, que des voleurs, car il veut les manger. En vain, répondant à ses questions et cherchant à l'intéresser, les malheureux lui disent qu'ils sont des Grecs qui reviennent de la guerre de Troie[1]; il ne leur en sait aucun gré, et dans cette expédition entreprise pour une femme, et une femme coupable, il trouve contre eux un nouveau grief. Ainsi, chez le fabuliste, raisonne le loup, pour mettre l'agneau dans son tort, et le manger en sûreté de conscience.

C'est merveille de voir, je suis obligé de le redire sans cesse, comme s'entrelacent habilement, dans cette petite pièce, les émotions diverses de la comédie et de la tragédie. Le poëte fait, pour quelques instants, diversion à la gaieté, par la noble et touchante prière d'Ulysse[2]. Polyphème est fils de Neptune, à qui les Grecs ont élevé des temples sur tous les rivages; il habite une contrée qu'on peut regarder comme grecque; qu'il ait pitié de compatriotes assez éprouvés par le malheur; qu'il respecte des suppliants, qu'il protége des hôtes; qu'il craigne, par un acte impie, d'offenser les dieux! On ne peut parler plus éloquemment; mais c'est de l'éloquence en pure perte. Silène, persistant dans son rôle de complaisant, conseille au Cyclope, quand il mangera Ulysse, de le manger tout entier, sans oublier sa langue qui fera de lui un orateur, et comme s'il l'était déjà devenu, Polyphème, reprenant un à un les arguments d'Ulysse, s'applique à les réfuter dans un discours suivi où le mépris des lois divines et humaines est érigé par l'ogre sophiste en système de sagesse pratique, en philosophie, en religion. Il semble qu'ici encore Euripide se soit fait son propre parodiste, et que, parmi les formes de la tragédie dont il offrait une copie bouffonne, il n'ait pas voulu oublier les thèses contradictoires de morale subtile, de hasardeuse théologie, dont on lui reprochait l'abus. Il faut citer ce discours de

1. Cf. Hom. *Odyss.*, IX, 259 sqq.
2. Cf. Hom., *ibid.*, 226 sqq.

Polyphème, exemple frappant de la gaieté spirituelle, et aussi, pour tout dire, de la grossièreté hardie qui se rencontraient, qui se touchaient dans les productions, si étranges pour nous, du drame satyrique :

« La richesse, mortel chétif, voilà le dieu des sages: tout le reste n'est que paroles sonores, expressions pompeuses et vides. Que me font ces temples des rivages, consacrés à mon père ? qu'avais-tu affaire d'en parler ? Pour la foudre de Jupiter, je ne la crains point, étranger. Je ne sache pas, vraiment, que Jupiter soit un dieu plus puissant que moi : enfin je ne m'en soucie point [1]. Et pourquoi ? tu vas le savoir. Quand il fait tomber la pluie, je trouve sous cet antre un abri sûr, et là, paisiblement étendu, je gorge mon estomac des chairs rôties d'un veau ou de quelque bête sauvage; je l'arrose par intervalles d'une pleine amphore de lait, faisant retentir, à l'envi des foudres célestes, le bruit de mon tonnerre [2]. »

On ne peut rapprocher de ce dernier trait que l'explication donnée par le Socrate d'Aristophane, au stupide Strepsiade, du phénomène de la foudre [3]. Les deux poëtes sont d'accord, cette fois, pour mettre de côté toute délicatesse. Ce trait, qui a justement révolté le goût de Voltaire [4], je n'ai pas cru, quelque repoussant qu'il soit, le devoir omettre; il est caractéristique; il montre que non-seulement l'impureté, nous l'avons vu et le reverrons, mais l'ordure étaient comme les assaisonnements reçus d'un genre, destiné à délasser du spectacle tragique, avec les honnêtes gens, le brutal populaire,

Rusticus urbano confusus, turpis honesto ;

d'un genre que son nom seul, et la présence obligée de personnage sans pudeur, sans vergogne qui le lui donnait, invitait, autorisait à tout oser; d'un genre enfin qui, comme la comédie, couvrait ses licences, même les plus

1. Cf. Hom., *ibid.*, 273 sqq.
2. V. 316 328.
3. *Nub.*, 384 sq.
4. *Dictionnaire philosophique*, articles *Anciens et modernes*, *Tonnerre*.

graves, par l'élégance continue, la poésie du style. Il n'y a plus rien de pareil dans ce qui me reste à citer de la harangue bouffonnement sentencieuse du Cyclope :

« Quand le vent de Thrace, Borée, vient à répandre la neige, j'entoure mon corps d'une peau de bête fauve, j'allume du feu, et alors la neige ne m'inquiète plus. La terre, de nécessité, qu'elle le veuille, qu'elle ne le veuille pas, produit l'herbe qui engraisse nos troupeaux ; et ce n'est pas pour que je les sacrifie à quelque autre divinité qu'à moi-même, qu'à ce ventre le plus grand des dieux. Car, bien manger, bien boire, selon le besoin de chaque jour, c'est, pour les sages, le vrai Jupiter, et aussi ne se point tourmenter. Maudits soient les faiseurs de lois, qui en ont embarrassé la vie humaine ! Je ne cesserai point, pour moi, de me bien traiter, de me tenir en joie ; et d'abord je te mangerai. Les dons d'hospitalité que tu recevras de moi, pour que j'échappe aux reproches, ce sera du feu, et cette chaudière paternelle, chaud vêtement destiné à tes membres délicats. Allons, animaux rampants, entrez, et offerts à l'autel du dieu de cette caverne, procurez-moi un bon repas [1]. »

Ulysse obéit, non sans avoir pathétiquement déploré sa destinée, réclamé le secours accoutumé de Minerve, la vengeance due par Jupiter aux droits de l'hospitalité violés. Malgré la contagion de tant de bouffonneries, il ne cesse pas, cela est remarquable, de penser, de parler en héros tragique. Dans quelle tragédie trouverait-on une image plus vive que celle-ci ?

« Hélas ! hélas ! j'ai échappé aux travaux de Troie, aux dangers de la mer, et c'était pour faire naufrage contre l'âme inabordable de cet impie [2]. »

Après un chœur dans lequel est très sérieusement détestée la barbarie du Cyclope, Ulysse vient raconter qu'il l'a vu dévorer deux de ses compagnons. Il fait chez Homère [3] le même récit et trace le même tableau, mais, on s'en souvient, en quelques traits rapides, énergiques, terribles, auxquels ni Virgile [4], ni même Ovide [5], n'ont cru

1. V. 329-346.
2. V. 347 sqq.
3. *Odyss.*, IX, 287 sqq.
4. *Æn.*, III, 622 sqq.
5. *Metam.*, XIV, 154 sqq.

devoir ajouter. Euripide, avec moins de goût, mais peut-être selon les convenances du drame satyrique, qui se plaisait à amuser les imaginations de merveilles [1] monstrueuses et parfois grotesques, a rapetissé la scène par un long détail de la façon dont s'y prend pour tuer, dépecer, cuire et rôtir ses victimes, celui qu'il appelle, ce mot résume l'esprit du morceau et en contient la critique, le cuisinier de Pluton [2].

Euripide se tient plus près d'Homère dans le reste du récit, quand Ulysse, après avoir peint vivement le désespoir et l'effroi de ses compagnons, raconte quelle résolution lui ont inspirée les dieux et de quelle manière il a déjà commencé de la mettre à exécution [3]. Offrant au Cyclope ravi coupe sur coupe de ce vin délicieux dont tout à l'heure il faisait fête à Silène, il va l'amener par l'ivresse au sommeil, et alors, s'armant d'un pieu énorme, trouvé dans la caverne, dont il aiguisera et durcira au feu l'extrémité, il crèvera l'œil du monstre. Cette confidence faite aux Satyres, auxquels, ainsi qu'à leur père Silène, l'entreprise hardie d'Ulysse doit rendre la liberté, le héros rentre dans la caverne.

On avait quelque droit de s'étonner qu'il en fût sorti si librement. Le Cyclope d'Homère, qui ne s'y retire jamais sans en fermer l'entrée avec un rocher que nulle force humaine ne pourrait ébranler [4], garde plus soigneusement ses prisonniers. Euripide, qui avait certainement conscience de cette invraisemblance nécessaire, semble avoir été au-devant d'une autre qu'on aurait pu être tenté de lui reprocher, en prêtant à Ulysse ces généreuses paroles :

« Je n'abandonnerai pas mes amis, pour me sauver seul, comme je pourrais le faire, étant sorti de l'antre. Il ne serait pas juste de fuir sans eux des dangers où je les ai conduits [5]. »

1. Voyez v. 375.
2. V. 396.
3. Cf. Hom., *Odyss.*, IX, 318 sqq.
4. *Ibid.*, 240 sqq., 304 sq., 313 sq.
5. V. 476 sqq. C'est un héroïque dévouement au sort de ses compagnons, dont il ne veut pas se séparer, qui fait rentrer l'Ulysse d'Euripide dans l'antre du Cyclope. On a quelquefois vu une allusion à l'Ulysse de quelque autre drame satyrique dans ce mot de Caton l'ancien à Polybe, rapporté par Plutarque (*Vit. Cat. maj.*, c. IX) : Le Sénat ayant consenti, non sans peine, au retour des exilés d'Achaïe dans leur patrie, Polybe voulait se présenter de nouveau devant cette assemblée pour en obtenir leur rétablissement dans leurs anciens honneurs. Caton qu'il sondait à ce sujet, lui répondit en riant : « Il me semble, Polybe, qu'échappé comme Ulysse de l'antre du Cyclope, vous voulez y rentrer, pour prendre votre chapeau et votre ceinture, que vous y avez oubliés. »

Quand Ulysse a communiqué son dessein aux Satyres, ils ont, dans leur enthousiasme irréfléchi, dont ils pourront plus tard se repentir, obtenu qu'il leur serait permis d'y prendre part. Maintenant, toujours pleins d'une généreuse ardeur, ils se disputent à qui mettra le premier la main à l'arme vengeresse. Le Cyclope cependant fait retentir la caverne des accents de sa joie brutale, de ses chants grossiers et discordants ; et le chœur donne de loin à cet ignorant comme une leçon [1] de poésie bachique, en chantant lui-même le vin, l'amour, et quel amour ! Il y a ici des traits par lesquels sont compromises de plus en plus la gravité, l'honnêteté d'Euripide, et dont la licence prépare aux monstrueuses obscénités de la scène suivante.

Cette scène ramène Polyphème, tout appesanti par son odieux repas et se comparant lui-même à un bâtiment de transport qui fléchit sous sa charge [2], la tête déjà toute troublée par les vapeurs du vin. Il vient, en chancelant, faire sa partie dans le joyeux concert [3]. Les paroles par lesquelles on salue son entrée, annoncent obscurément la catastrophe qui s'apprête ; il y est question du flambeau déjà allumé pour la nouvelle épouse, de la guirlande aux vives couleurs dont va se parer son front [4]. Ces équivoques sinistres et menaçantes ne sont pas rares dans la tragédie grecque, et, sans qu'il soit besoin d'en chercher plus loin des exemples, chacun se rappelle de quel ton,

1. V. 489 sq.
2. V. 502 sq.
3. V. 439 sq. Voyez l'explication de Boissonade, t. II, p. 358 de son Euripide.
4. V. 511 sqq. Voyez les notes de Boissonade, *ibid.*, p. 359.

dans *les Bacchantes*, Bacchus insulte à l'égarement de Penthée[1].

Le dialogue d'Ulysse avec le monstre redoutable qui va devenir sa victime et dont il prend plaisir à provoquer les saillies grossières, les quolibets impies, a aussi ce caractère; c'est de la farce tragique. On doit louer le poëte de l'art avec lequel il inspire des doutes sur le succès de l'entreprise; c'est quand Polyphème, qui semble avoir le vin assez bon, parle de faire partager aux Cyclopes, ses frères, son heureuse fortune. Ulysse a bien de la peine à l'en détourner, et il n'y réussit qu'avec l'assistance de Silène, lequel, on le comprend, ne se montre nullement favorable à cette idée de partage.

C'est ici que le Cyclope, se déridant de plus en plus, demande gracieusement à Ulysse son nom, et que trouvent leur place des facéties, vénérables par leur antiquité, et qu'Euripide a empruntées, presque textuellement, au grave et solennel récit d'Homère[2].

LE CYCLOPE.

Dis-moi, ô étranger, quel nom il faut que je te donne.

ULYSSE.

PERSONNE. Mais de quelle grâce aurai-je à te remercier ?

LE CYCLOPE.

De tous tes compagnons tu seras le dernier que je mangerai.

ULYSSE.

Voilà ce qui s'appelle bien traiter un hôte, ô Cyclope[3].

La scène va toujours s'égayant. Silène, qui fait office d'échanson, trouve moyen, par mainte espièglerie[4], comme Sganarelle au souper de don Juan, tantôt en dérobant la coupe, tantôt en s'occupant gravement de la remplir selon les règles, une autre fois en enseignant

1. Voyez, plus haut, p. 263.
2. *Odyss.*, IX, 355-370.
3. V. 544 sqq.
4. Voyez encore une ingénieuse note de Boissonade, *ibid.*, p. 359, sur le v. 566.

comment on boit savamment, élégamment, de détourner, à son profit, une bonne part de la liqueur contenue dans l'outre[1]. Le Cyclope, pour sauver le reste, réclame les services d'Ulysse, qui achève de l'enivrer. La coupe qu'on lui présente, et où se plonge en quelque sorte le géant avide, lui semble un océan duquel il s'échappe à la nage. Il voit les cieux ouverts, et, au milieu de la cour de Jupiter, les Grâces qui lui font des agaceries[2]. Mais il n'a garde d'y répondre ; ses tendresses grotesques sont pour Silène, son favori, qu'il embrasse à l'étouffer. Je n'oserais dire à quels excès s'emporte ici le drame satyrique, combien il dépasse les limites de la plaisanterie décente, recommandée depuis par Horace à cette tragédie égayée.

Effutire leves indigna tragœdia versus
Intererit Satyris paulum pudibunda protervis[3].

Ulysse rentré, comme Polyphème, dans la caverne, après de vifs et pressants appels à l'assistance des dieux, en ressort bientôt pour annoncer aux Satyres que le Cyclope est endormi, le flambeau allumé, la vengeance prête, qu'il n'attend plus que leur aide, souvent et solennellement promise. Ici se place une péripétie bouffonne. Les Satyres, jusqu'alors si courageux en paroles, reprennent subitement leur caractère; ils ne se disputent plus à qui marchera le premier, mais à qui ne marchera point du tout[4]; ils sont bien loin ; ils sentent leurs jambes qui leur manquent, leurs yeux qui se remplissent comme de sable et de cendre ; ils sont émus d'une tendre compas-

1. Un bas-relief antique donné par Zoëga (*Bassiril.*, 69), et qui semble à Welcker (*ibid.*, 328) se rapporter aux inspirations du drame satyrique, représente un Satyre vidant furtivement la coupe d'Hercule. Plusieurs scènes semblables se voient parmi les monuments rassemblés par M. Guigniaut dans le IVe volume de ses *Religions de l'antiquité*, pl. CLXXV, 683a; CXCII, 683. Hercule, frustré de son repas, est au nombre des sujets rebattus, qu'Aristophane se vante (*Vesp.*, 60) de ne pas reproduire.
2. V. 579.
3. *Epist. ad Pisones*, v. 231 sq.
4. V. 625 sqq. Cf. 481 sqq.

sion pour leurs épaules et leurs mâchoires menacées : ils disent enfin savoir un certain chant d'Orphée, si puissant, qu'à l'entendre seulement, le tison se dirigera de lui-même vers l'œil du Cyclope. Ulysse, qui les traite, sans cérémonie, de poltrons, est bien forcé d'accepter le seul secours qu'il en puisse tirer, celui de leurs chants[1] pendant lesquels, seul avec ses compagnons, il accomplit l'œuvre[2].

On entend les plaintes du Cyclope; on le voit paraître tout sanglant. A son aspect n'éclatent point ces cris d'effroi et de douleur qui accueillaient Œdipe aveugle[3], mais des railleries, d'insultantes risées. Homère[4] en a encore fourni le texte :

LE CHŒUR.

Qu'as-tu donc à crier, Cyclope ?

LE CYCLOPE.

C'est fait de moi.

LE CHŒUR.

Tu es affreux à voir.

LE CYCLOPE.

Et bien malheureux.

LE CHŒUR.

Est-ce que, dans ton ivresse, tu serais tombé parmi les charbons ardents ?

LE CYCLOPE.

L'auteur de mon mal, c'est PERSONNE.

LE CHŒUR.

Nul ne t'a donc maltraité ?

1. V. 649 sqq. Ils ont été savamment et ingénieusement expliqués et rapprochés d'un chœur des *Grenouilles* d'Aristophane dans un mémoire lu en 1853, par M. Rossignol, à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et inséré en 1857 au tome XXI, p. 310 sqq. des *Mémoires* de cette compagnie.
2. Non pas, comme quelques critiques ont paru le croire, devant les spectateurs, mais dans l'intérieur de l'antre, où se passent bien d'autres choses, *intus digna geri*.
3. Voyez t. II, p. 189 sq., 218.
4. *Odyss.*, IX, 407-414.

LE CYCLOPE.

Je te dis qu'on m'a crevé l'œil et que c'est PERSONNE.

LE CHŒUR.

Tu n'es donc point aveugle ?

LE CYCLOPE.

Puisses-tu l'être aussi peu que moi !

LE CHŒUR.

Mais comment, par le fait de personne, devenir aveugle ?

LE CYCLOPE.

Tu me railles ! Mais où est-il, PERSONNE ?

LE CHŒUR.

Nulle part, Cyclope[1].

Polyphème veut à son tour se venger de ses bourreaux; il demande où ils sont : à droite, à gauche, de ce côté, de cet autre, répond le chœur, continuant à se jouer de sa rage impuissante, et sur ces malignes indications, le monstre stupide va se heurter rudement la tête contre les rochers. Ce n'est plus la caricature d'Œdipe, mais celle de Polymestor, poursuivant dans l'ombre la troupe fugitive des Troyennes[2].

Enfin retentit à son oreille la voix d'Ulysse, qui, cette fois, se donne son véritable nom. Polyphème reconnaît dans cette aventure l'accomplissement d'une prédiction qui lui fut autrefois adressée, et dont l'effet était inévitable[3]. C'est la fatalité de la tragédie étendue au drame satyrique. Tandis qu'il s'apprête à gravir la montagne pour lancer de là un quartier de roche sur le vaisseau d'Ulysse, le héros prend le chemin du rivage avec les Satyres qui s'applaudissent de n'avoir plus désormais d'autre maître que Bacchus[4]. C'est le dernier mot de la pièce, et je ne doute guère qu'à la fin des autres drames satyriques, ne fût de même marquée, par quelque trait,

1. V. 663-669.
2. Voyez t. III, p. 390.
3. Cf. Hom., *Odyss.*, IX, 506 sqq.; Ovid., *Metam.*, XIII, 770 sqq.
4. V. 703.

la destination religieuse de ce genre d'ouvrages, d'ailleurs si futile, qui payait au culte du dieu, en bouffonneries, la dette de la tragédie.

Assurément *le Cyclope* d'Euripide, indépendamment de ses divers mérites, est un morceau d'antiquité fort curieux, et Brumoy l'aurait traduit aussi complétement que le pense La Harpe[1], qu'il n'y aurait pas lieu de tant admirer la patience du traducteur. Dès le temps d'Eustathe[2], c'était déjà le monument unique du genre; il représentait seul ce qu'en ont tiré, pendant plusieurs siècles, non-seulement les trois grands tragiques, mais la foule de leurs devanciers, de leurs rivaux, de leurs successeurs. Ces légers ouvrages, simple complément du spectacle, auxquels et leurs auteurs et le public attachaient sans doute peu d'importance, qui n'ajoutaient pas grande valeur aux tétralogies couronnées dans les concours dramatiques, qu'en ont séparés, dans leurs recueils, les savants collecteurs d'Alexandrie, Aristarque, Apollonius, pour ne tenir compte que des trilogies[3], ont dû la plupart disparaître d'assez bonne heure. La critique moderne s'est appliquée à en retrouver la trace bien effacée[4]. Elle n'a réussi qu'à rassembler, qu'à classer, avec quelques noms de poëtes, un petit nombre de titres et de fragments, trop peu intelligibles[5]. Ce qui, dans cet inven-

1. *Lycée.*
2. Ad *Odyss.*, XVIII.
3. Schol. Aristoph., *Ran.*, 1124.
4. Voyez surtout Welcker, Friebel, *ibid.* Aux drames satyriques mentionnés par Friebel, il faut peut-être ajouter, avec Welcker, *la Naissance de Jupiter*, Ζηνὸς γοναί, du poëte tragique Timésithée. Voyez Suidas, à ce mot.
5. Je ne sais si on était suffisamment autorisé à comprendre parmi les drames satyriques la *Gigantomachie* d'Hégémon de Thasos (Barthélemy, Schœll, *ibid.*), la *comédo-tragédie* d'Alcée de Mytilène, les *hilaro-tragédies* de Rhinton (Eichstaedt, *ibid.*). Welcker montre fort bien (*ibid.*, p. 334) combien le drame satyrique, qui n'enlevait point aux héros mythologiques leur dignité, qui ne se proposait point la censure des mœurs, différait de plusieurs genres avec lesquels on l'a, bien à tort, confondu, de la parodie, de la comédie à personnages héroïques, de la comédie proprement dite. Seulement, je le trouve bien rigoureux quand il blâme Eustathe d'avoir dit que ce drame était une sorte de milieu entre la tragédie et la comédie; quand il défend

taire d'une partie si oubliée du théâtre antique, occupe le plus de place, ce sont les débris des drames satyriques d'Achæus[1]. On ne doit pas s'en étonner : selon le sentiment de certains juges, par exemple du philosophe d'Érétrie, Ménédème[2], son compatriote, il est vrai, Achæus était, après Eschyle, celui de tous les poëtes grecs qui avait le mieux réussi dans ce genre de composition.

La matière et l'intérêt du drame satyrique durent, je le pense, s'épuiser assez vite, et l'on fut naturellement amené à se permettre de compléter quelquefois les tétralogies par des tragédies d'un genre particulier, qui, contre l'ordinaire, se terminaient au bonheur, à la joie. Tel fut, nous le savons, j'ai eu plus d'une occasion de le rappeler[3], la destination de l'*Alceste*, et par là s'explique l'expression, au premier abord étrange, du scoliaste qui trouve dans cette pièce quelque chose de *satyrique*[4]. On a conjecturé la même chose de l'*Oreste*, de l'*Hélène*, d'autres pièces encore, et trouvé dans cette nouvelle constitution de la tétralogie, introduite, ce semble, par Euripide, une explication du petit nombre de drames satyriques, huit seulement, que présente le catalogue de ses ouvrages.

Faut-il croire que les Satyres, desquels la tragédie s'accoutumait ainsi à se passer, furent recueillis par la comédie, et qu'à côté du drame tragico-satyrique, vécut quelque temps, pour finir par le remplacer tout à fait, celui qu'on a appelé comico-satyrique? Plusieurs critiques l'on prétendu[5]; mais leur opinion, imposante assurément, a ren-

de lui appliquer l'épithète de tragi-comique. Pour justifier ces expressions, ne suffit-il pas du mélange de sérieux et de plaisant qui s'y rencontre ?

1. Voyez, sur ce poëte, t. I, p. 80, 71 sq., 93.
2. Diog. Laert., II, 5, 133.
3. T. I, p. 28, 31; III, 210, 220.
4. Voyez t. III, p. 210. Cf. p. 270. C'est à ce genre de tragédie que plusieurs critiques (voyez, plus haut, p. 290 sq.) renvoient les pièces dans lesquelles ils ne peuvent reconnaître des drames satyriques, faute de pouvoir s'expliquer quel rôle y jouaient les Satyres.
5. Casaubon, *ibid.*, I, v; Spanheim, *ibid.*; surtout Eichstaedt, dont

contré de graves contradicteurs[1], et me semble aujourd'hui abandonnée[2].

Une inscription fort curieuse, que j'ai plus d'une fois rappelée[3], parmi un certain nombre de poëtes dramatiques et de comédiens, couronnés dans la ville béotienne d'Orchomène, à la fête des Grâces, en la CXLV^e olympiade, c'est-à-dire de 200 à 197, mentionne un Aminias, Thébain, comme auteur de drames satyriques, spécialement. Il en résulte qu'à cette époque le drame satyrique était redevenu, ce qu'on suppose qu'il avait été d'abord[4], indépendant de la trilogie tragique; qu'il avait en propre ses auteurs, ses représentations, ses récompenses.

La forme du drame satyrique paraît avoir été quelquefois employée par d'autres poëtes que des poëtes d'Athènes, mais dans des intentions de moquerie contemporaine et personnelle, jusque-là étrangères au genre. Elle se reproduisit, pense-t-on, avec ce nouveau caractère, quand Philoxène, au fond des carrières de Denys l'Ancien, osa peindre allégoriquement l'oppresseur de son goût révolté, son tyrannique rival auprès de la belle Galatée, sous le personnage du Cyclope[5], si toutefois le poëme qu'il intitula ainsi était bien un drame satyrique[6], et même, on en peut douter, malgré quelques témoignages[7], un drame[8]. C'étaient plus incontestablement des drames satyriques que ces autres poëmes où Python, soit de Catane, soit de Byzance, d'autres disaient Alexandre lui-même,

j'ai déjà cité, p. 273, le livre *de Dramate Græcorum comico-satyrico;* d'après lui Schœll., *ibid.*, IV, 28, etc.

1. God. Hermann, *Epist. de Dramate comico-satyrico*, citée plus haut, p. 273.
2. C'est ce qu'a dit assez récemment Friebel, *ibid.*, p. 17.
3. T. I, p. 6, 101.
4. Voyez, plus haut, p. 279.
5. Plutarch., *de Fort. Alex.*; Ælian., *Var. hist.*, XII, 44; Athen., *Deipn.*, I.
6. Eichstaedt, *ibid.*, p. 31 sq.
7. Schol. Aristoph., *Plut.*, 290, 298. Cf. Aristot. *Poet.*, II. Dans ce dernier passage, *le Cyclope* semble rapporté à la poésie lyrique.
8. Eichstaedt, *ibid.*, p. 32 sq.

tourna en ridicule Harpalus et les Athéniens[1]; où Lycophron insulta à la frugalité trop philosophique des repas de son compatriote Ménédème[2]. Au reste, de ces trois ouvrages, un seul probablement, le second, fut porté sur une scène. Il fut représenté, mais, on le croit[3], isolément, sans lien avec une trilogie tragique, aux bords de l'Hydaspe, dans le camp d'Alexandre, lorsqu'on y célébrait les fêtes de Bacchus[4]. Le conquérant, dans ses réjouissances militaires, semblait ramener le cortége du dieu aux lieux d'où le faisaient venir les croyances mythologiques.

Le passage est naturel de Lycophron à Sosithée, comme lui de la pléiade tragique d'Alexandrie[5], qui dut de même, dans de savants pastiches, reproduire, avec la tragédie d'Athènes, son drame satyrique, et qu'une épigramme de Dioscoride[6] célèbre précisément comme ayant été le restaurateur du genre, comme lui ayant restitué sa forme antique, le dorisme des chœurs particulièrement, dont ce document curieux nous fait comprendre qu'on s'était écarté. Un vers, que cite de lui Diogène Laërce[7], pourrait faire penser qu'il se servit de ce genre contre le philosophe Cléanthe, à peu près de la même manière que Lycophron contre le philosophe Ménédème. Quoi qu'il en soit de cette conjecture[8], on doit voir un drame satyrique, et, comme on l'entend généralement, c'est-à-dire relevant de la tragédie, et non de la comédie[9], dans ce *Lityerse*, ou ce *Daphnis* (on donnait à la pièce ces deux noms), dont les fragments[10], accrus

1. Athen., *Deipn.*, I, XIII.
2. Athen., *Deipn.*, II, X; Diog. Laert., II, 140.
3. Casaubon, *ibid.*, I, v, etc.
4. Athen., I, XIII.
5. Voyez t. I, p. 119.
6. *Anthol. palat.*, VII, 40. Cf. Fr. Jacobs, *Anthol. græc.*, t. I, p. 252; VII, 397 sqq.
7. VII, 5.
8. Friebel, *ibid.*, p. 120.
9. Eichstaedt, *ibid.*, et, d'après lui, Schœll, *ibid.*
10. Athen., *Deipn.* X; Tzetzès. *Chil.*, II, 592; VI, 300.

d'une façon notable en 1584[1], ont, depuis cette époque, tant exercé la science philologique[2]. Lityerse, c'était un fils de Midas qui régnait sur la ville de Célènes en Phrygie. Ce prince, grand mangeur, grand buveur, traitait fort largement ses hôtes ; mais il leur faisait payer cher sa bonne réception : il les conduisait dans ses champs pour l'aider à les moissonner, et, vers le soir, prenant son temps, leur abattait la tête avec sa faux, puis rapportait leur corps roulé dans ses gerbes, riant beaucoup d'un si bon tour[3]. Le fameux berger Daphnis, en quête de sa maîtresse, que des pirates avaient enlevée et vendue à Lityerse, aurait trouvé, comme tant d'autres, la mort à la cour de ce monstre, si le sort n'y eût envoyé un redoutable travailleur, Hercule, qui le traita lui-même ainsi qu'il traitait ses victimes, et le jeta dans le Méandre[4]. Considéré comme moissonneur habile et infatigable, ce Lityerse avait donné son nom aux chansons que chantaient, en travaillant, les moissonneurs[5] : sa légende[6] était, du reste, merveilleusement propre au drame satyrique : elle offre une ressemblance frappante

1. Par Casaubon, *Lect. Théocrit.*, c. XII, d'après des scolies manuscrites de Théocrite.
2. Dalechamps, 1597, *Annot.* in Athenæum, lib. X, p. 767 ; Fr. Patrizzi, Jac. Mazzoni, divers écrits publiés à la fin du XVIe siècle (voy., sur leur polémique très-vive, Lor. Crasso, *Ist. de Poeti greci*, Neap., 1678, p. 480 ; Ant. Mongitore, *Biblioth. sicul.*, Palerm., 1707, t. II, p. 235; Moreri, *Dictionn.*, t. II, p. 1155 ; Ginguené, *Hist. litt. d'Italie*, t. VI, p. 324); G. Arnauld. *Specim. animadv. critic.*, Amstel., 1730, c. IX, p. 48-56 ; Jac. Saint-Amand, *Theocriti Wartoniani addend et corrigend.*, 1770, t. II, p. 325 sqq.; A. H. L. Heeren, *Bibl.*, etc. Gotting., 1789, VII, p. 10 sqq. ; Eichstaedt, God. Hermann, Friebel, *ibid.*, etc. ; en dernier lieu Wagner, *ibid.*, p. 150 ; Nauch, *ibid.*, p. 639.
3. Voyez, outre les fragments de Sosithée, Athen., *Deipn.*, X; J. Poll. IV, VII, 54, 55 ; Hesych., Phot., Suid., *Lexic.*, v. Λityέρσης ; Mich. Apostol., XII, 7 ; Schol. Theocrit. *Idyll.* X, 41, etc.
4. Servius ad Virg., *Buc.*, VIII, 68.
5. Theocrit., *ibid.*; Cf. Athen., J. Poll., Hesych., Suid., *ibid.*; La Nauze, *Sur les Chansons de l'ancienne Grèce*, *Mém. de l'Ac. des inscr. et belles-lettres*, t. IX, p. 348 sqq.
6. Voyez-en l'explication symbolique, d'après Creuzer, dans les *Religions de l'Antiquité* de Guigniaut, liv. IV, ch. V (t. II, 1re part., p. 188 sq.).

avec celle de laquelle Euripide a tiré son *Sylée*[1], et je ne voudrais pas répondre que ce poëte ne l'ait pas traitée lui-même, avant Sosithée, dans ses *Moissonneurs*, qui, je l'ai dit ailleurs[2], terminaient une de ses tétralogies.

Selon Diogène Laerce[3], ce philosophe caustique, qui, au temps de Ptolémée Philadelphe, se moqua en vers si plaisants, non-seulement des philosophes ses confrères, mais aussi des littérateurs entretenus dans le musée d'Alexandrie[4], Timon avait composé comme eux, avec force comédies et tragédies[5], des drames satyriques. Timon était de Phlionte, et parmi tant de genres divers auxquels s'appliqua son talent flexible, ne pouvait oublier celui qui avait pris naissance en son pays.

Diogène Laërce[6] attribue encore des drames satyriques à un certain Démétrius, qu'il range, comme auparavant[7] un tragique du nom de Bion, parmi les poëtes tarsiques, ce qui ne veut pas dire natifs de Tarse, mais bien, Casaubon l'a expliqué[8], composant, écrivant dans un genre, une manière auxquels cette ville avait donné son nom. L'époque à laquelle la métropole de la Cilicie devint le siége d'un mouvement littéraire assez considérable,

1. Voyez, plus haut. p. 287 sqq. Lityerse et Sylée sont un même personnage pour Friebel, *ibid.*, p. 13. L'auteur d'une dissertation, publiée à Berlin, en 1831, *De Cantilenis popularibus veterum Græcorum*, Hermann Koester, avance, p. 27, ainsi que Bode, *ibid.*, p. 480, 523, sans preuves, il est vrai, que le *Sylée* d'Euripide et ses *Moissonneurs* étaient une seule et même pièce. Il le dit probablement d'après Welcker (*Trilog. Suppl.*, p. 288, 302), qui, rapportant aussi à un même ouvrage les deux titres, avait de plus donné à Friebel l'exemple de confondre en un seul personnage Sylée et Lityerse. Depuis, Hartung, *ibid.*, t. I, p. 163, 374, Wagner, *ibid.*, p. 709, les ont distingués, mais ont émis cette opinion que dans son drame satyrique des *Moissonneurs* Euripide avait traité un sujet à peu près semblable à celui du *Lityerse*.
2. Voyez t. I, p. 31.
3. IX, 12.
4. Athen., *Deipn.*, I. Voyez notre t. I, p. 118 sq.
5. *Ibid.*, p. 119.
6. V, 85.
7. IV, 58.
8. *Ibid.*, I, v,

pour que ses écrivains, comme ceux de Rhodes, par exemple, pussent faire école, est celle du géographe Strabon, qui y avait étudié, et auquel nous devons quelques détails curieux[1] sur cette littérature tarsique ; un, entre autres, qu'il m'importe de recueillir comme supplément à l'histoire générale que j'ai retracée ailleurs[2] de la tragédie grecque. Il n'y a rien au monde d'absolument nouveau. Les littérateurs qui, de nos jours, en Italie et même en France, ont osé improviser des tragédies, apprendraient peut-être avec surprise qu'ils ont eu, il y a près de deux mille ans, chez les hommes de lettres de Tarse, grands improvisateurs en vers aussi bien qu'en prose, des prédécesseurs dans ce genre de tour de force.

Nous voici arrivés, avec le Démétrius de Diogène Laërce, à peu près au temps où Vitruve[3], réglant la décoration de la scène, disait qu'elle devait varier selon qu'on représentait des tragédies, des comédies, ou des drames satyriques ; au temps où Horace, dans son Epitre aux Pisons[4], donnait du drame satyrique une poétique complète. L'attention particulière accordée à ce genre, tout à la fois, par le grand architecte, par le grand critique, paraîtrait vraiment bien extraordinaire, si le drame satyrique avait été aussi complétement étranger à la littérature latine, que l'ont prétendu les grammairiens[5], s'il fallait croire avec eux que les drames satyriques des Romains étaient uniquement les fables atellanes. Qu'il y ait eu entre les deux genres, qui offraient plus d'un trait de ressemblance[6], qui surtout admet-

1. XIV.
2. T. I, p. I sqq.
3. V, 8.
4. V. 220-250.
5. Diomed., III ; Marius Victorinus, II.
6. Voyez Burette, *Mém. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres*, t. I ; Spanheim, *ibid.*; Sanadon, *Remarques sur Horace ;* Eichstaedt, *ibid ;* parmi des critiques plus récents, C. Magnin, *Origines du théâtre moderne*, 1838, introduction, c. 3, t. I, p. 318 sqq.; Munck, *De Fabulis Atellanis*, Leipzig, 1840, p. 76 sqq., etc.

taient également certains personnages bouffons, toujours les mêmes, le premier, Silène et les Satyres, le second son Maccus, son Bucco, etc., de certaines analogies ; qu'ils aient été, l'un à l'égard de l'autre, dans la même relation où se trouvaient la tragédie, la comédie traduites, imitées du grec, et la tragédie, la comédie de sujets romains, la *fabula crepidata* et la *fabula prætextata*, la *palliata* et la *togata*[1], on peut le concevoir. Mais ce qui ne se concevrait pas aussi facilement, c'est que Vitruve eût dessiné pour l'atellane la scène satyrique, c'est qu'Horace, dans sa poétique du drame satyrique, eût voulu donner les règles de l'atellane[2]. Faut-il regarder et la description de Vitruve et la définition d'Horace comme s'adressant aux Grecs et non pas aux Romains, ou bien les prendre pour un conseil indirect donné à ces derniers, de suivre plutôt les exemples des Grecs que ceux du pays des Osques ? Ces explications[3] sont ingénieuses, je n'en disconviens pas, mais bien forcées, et il me paraît plus naturel d'admettre

1. Aux indications données sur ces divers genres et leurs relations par Donat. (*de Trag. et Comœd.*; in Terent., *Adelph.*, prol. 7), par Diomède (III), se sont ajoutées celles qu'on a trouvées dans un ouvrage de Lydus (*de Magistrat, reip. Rom.*), publié à Paris, en 1812, par MM. Fuss et Hase. Du rapprochement de ces témoignages, Reuvens (*Collectan. litterar., sive Conject. in Attium, Diomedem, Lydum*, etc., Leyde, 1815) a tiré une classification, reproduite en 1831, par l'éditeur de la *Bibliotheca classica latina*, Lemaire, dans un intéressant *excursus* de son Horace, t. II, p. 556 sqq.
2. Dacier, *Remarques sur l'Art poétique* d'Horace.
3. Eichstaedt, Munck., *ibid.*, etc. Cf. Orelli, *ibid.* Wieland avait émis cette opinion, fort spécieuse, qu'Horace, en montrant aux fils de Pison la difficulté de l'art des vers, s'était surtout proposé de provoquer leurs réflexions sur les dangers d'une vocation douteuse, et par là de les détourner de la carrière poétique. M. Orelli est allé plus loin : ne pouvant s'expliquer l'insistance singulière du poëte à définir le caractère, à développer les règles d'un genre qui paraît n'avoir guère été cultivé que par les Grecs, dont il n'existe, dans toute l'histoire de la littérature latine, que quelques vestiges, et encore fort obscurs, il a pensé que ce genre, encore intact ou à peu près, était probablement l'objet particulier de l'ambition poétique d'un des jeunes Pisons, et qu'Horace, à qui n'échappait pas l'extrême difficulté de le naturaliser à Rome, de le faire goûter aux Romains de ce temps, avait voulu dégoûter d'une entreprise si hasardeuse le fils de son ami.

que, dans l'universelle reproduction de la littérature grecque par les Romains, le drame satyrique n'a pas été oublié, bien que, je ne dis pas aucun monument, mais presque aucun débris, aucune trace ne l'attestent. Il suffirait de ce vers :

Agite, fugite, quatite, Satyri !

s'il était plus sûr qu'on n'y doit pas voir un exemple de métrique arbitrairement forgé par le grammairien lui-même [1] qui le rapporte [2]. Étaient-ce des drames satyriques que ce Lycurgue de Névius [3], dans lequel Silène avait un rôle ; que ces comédies de Sylla, traitées de satyriques par Athénée [4] ? Il est permis d'en douter. Le frère de Cicéron, ce tragique amateur, a-t-il imité la petite pièce dans laquelle Sophocle avait trop gaiement représenté le repas des généraux grecs [5] ? Le passage de la correspondance de l'orateur [6] qui a paru l'établir [7] n'a pas malheureusement toute la clarté désirable [8]. Il y a moins de doutes, ce semble, au sujet de l'Atalante, du Sisyphe, de l'Ariane, attribués par le scoliaste d'Horace, Porphyrion [9], sous le titre de drames satyriques, à Pomponius, probablement Pomponius Secundus, tragique romain, célèbre sous les règnes de Caligula et de Claude. On souhaiterait toutefois à ce fait un garant d'une autorité plus irrécusable. Le personnage bouffon que remplit Silène dans les Césars de Julien, se rapporte bien aux souvenirs du drame satyrique des Grecs [10], mais ne fait pas de cet ouvrage un drame satyrique proprement dit. Concluons

1. Marius Victorinus, IV.
2. Casaubon, Eichstaedt, Orelli, *ibid.* Cf. Neukirch, *de Fabula togata Romanorum*, 1833.
3. Varro, *de Lingua latina*, VII, 63. Cf. Orelli, *ibid.*, p. 620.
4. *Deipn.*, VI. Cf. Plutarch., *Vit. Sylll.*, II.
5. Voyez, plus haut, p. 283 sq.
6 *Ad. Quint. frat.*, II, 16.
7. Orell., *ibid.*, p. 656.
8. Voyez la note de J. V. Le Clerc.
9. *Epist. ad Pison.*, v. 221.
10. Spanheim, *ibid.*

que, si l'on peut croire raisonnablement à l'existence de ce genre dans la littérature, soit latine, soit grecque, des Romains, on n'est nullement en droit de l'affirmer.

Quelque chose me l'atteste cependant; c'est que, dans l'espèce de traduction, faite sous les empereurs, de tout le théâtre tragique des Grecs par la pantomime [1], la tragédie enjouée, le drame satyrique avait certainement sa place. Des vers d'Horace [2] nous font assister à un Cyclope, traduit probablement d'Euripide par le geste animé, expressif, varié, suffisant à toutes les situations, à tous les personnages de la pièce, à Polyphème et aux Satyres tout à la fois, ou de Pylade ou de Bathylle.

Il est, au reste, facile de comprendre comment le drame satyrique n'ayant pu retrouver à Rome le sens, l'intérêt, la valeur qu'il avait à Athènes, les ouvrages de cette sorte, traduits ou imités par des poëtes latins, ont dû disparaître bien plus facilement encore et plus complétement que leurs originaux grecs.

Chez les modernes, il ne pouvait être question, en aucune manière, de drame satyrique, et c'est par l'effet du hasard que le caprice des écrivains en a quelquefois reproduit comme l'analogue ; par exemple, lorsque Shakspeare, je l'ai déjà dit [3], a présenté, sous un aspect si familier, les grandes figures de l'Iliade ; lorsque à l'exemple de la tragi-comédie espagnole, Quinault et les autres fondateurs de notre Opéra ont opposé à la partie héroïque de leurs œuvres une contre-partie comique, bouffonne même, quelque chose qui rappelait le mélange des Satyres avec les dieux et les héros ; ou bien encore lorsque la Comédie italienne s'est amusée si souvent à mettre en présence des personnages fameux de la fable et de l'histoire,

1. Voyez t. I, p. 143 sqq.
2. *Sat.* I, v, 63 ; *Epist.* II, II, 125 :

Pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat....
Ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui
Nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur.

3. Voyez, plus haut, p. 277.

son Arlequin, son Gille, ses grotesques de toutes sortes, pour ainsi parler, ses Satyres. Je ne puis dire ce que c'était qu'une tragédie de Polyphème, traduite de l'italien de Lélio père par Legrand, et représentée avec des divertissements en 1722. Il serait curieux de savoir ce qui s'y était conservé du drame satyrique des Grecs, et du *Cyclope* d'Euripide [1].

1. En 1863, l'auteur de *la Fille d'Eschyle* (voyez t. I, p. 42), M. J. Autran, a donné, le premier je crois, du *Cyclope* d'Euripide une traduction en vers français, aussi fidèle que le permettait la bienséance, et dont l'élégante facilité se plie souvent très-heureusement au double caractère de sérieux tragique et de gaieté folâtre offert par le modèle.

LIVRE CINQUIÈME.

JUGEMENTS DES CRITIQUES SUR LA TRAGÉDIE GRECQUE.

Si nous devions espérer de trouver quelque part une appréciation exacte de la tragédie antique, ce serait sans doute dans les écrits des anciens, pour qui elle était faite. Ils n'ont pu, ainsi que les modernes, se tromper sur son esprit, sur ses effets, sur sa constitution. Mais comme c'étaient là des choses familières à tout le monde, ils ne se sont pas mis beaucoup en peine de les expliquer. Il y a mille détails dont on juge inutile d'entretenir ses compatriotes, ses contemporains, parce qu'on les sait sur tout cela aussi instruits que soi-même. De là tant de lacunes dans l'histoire des peuples et aussi dans celle des arts. Ne nous étonnons donc point que les Grecs ne nous aient pas révélé tous les secrets de leur poésie dramatique, et qu'ils aient laissé, sur ce sujet, une ample matière à nos recherches. Il ne paraît pas d'ailleurs que ce peuple, doué d'une imagination si vive et si féconde, qui ne se lassait point d'admirer et de produire, ait eu longtemps le loisir de s'arrêter aux discussions de la critique, dont s'alimente aujourd'hui la curiosité beaucoup moins active des peuples modernes. Leur littérature était primitivement toute animée, toute vivante; elle s'exprimait par la parole et non pas par des livres; on écoutait les poëtes au théâtre et dans les temples, les orateurs à la tribune, les rhéteurs et les philosophes dans leurs écoles; les historiens eux-mêmes récitèrent plus d'une fois leurs annales devant le peuple assemblé. On écoutait, je le ré-

pète; mais on ne lisait point, ou du moins on lisait très-peu. Le sentiment délicat que ce peuple privilégié avait des beaux-arts se produisait à l'instant même par l'émotion naïve des auditeurs, par l'éclat involontaire de leur gaieté ou de leur attendrissement, par les approbations bruyantes de leur enthousiasme. Ils n'attendaient point au lendemain pour apprendre d'un littérateur de profession s'ils s'étaient ennuyés ou divertis Ils n'avaient pas besoin qu'on les mît dans le secret de leurs affections, qu'on leur justifiât à eux-mêmes leurs dégoûts et leurs préférences : encore moins qu'on leur prouvât qu'ils avaient eu tort de siffler ou d'applaudir. Il y avait dans leur conscience littéraire, que ne faussaient point encore les systèmes et les théories, plus de certitude et de sécurité qu'il ne s'en trouve aujourd'hui dans la nôtre, préoccupée comme elle l'est de tant d'autorités contradictoires, et qui ne se décide plus guère qu'après réflexion, et presque toujours sur la foi d'autrui. Les Grecs étaient guidés dans leurs jugements par un tact prompt et sûr, que leur avait donné sans doute la plus heureuse nature, mais que perfectionnait chaque jour, et, on peut le dire, à chaque heure et à chaque instant, cette foule de productions admirables, qui faisaient pénétrer par tous les sens, jusqu'à leur intelligence, les pures et simples notions du vrai et du beau. Leurs poétiques étaient dans les œuvres de leurs artistes et de leurs poëtes, qui parlaient à tous un langage que tous savaient comprendre. Cette science qui s'exerce sur les conceptions de l'esprit, qui les explique et les juge, en les rapportant aux principes généraux des arts, lesquels ne sont autres que ceux de notre propre nature, cette science n'existait point encore; chacun la possédait à son insu, et l'appliquait spontanément en toute occasion; mais elle ne devint elle-même un sujet de recherches et d'études, elle ne parut dans des ouvrages spéciaux, dans des dissertations, des traités, que lorsque la verve créatrice qui animait la Grèce de Périclès commença à se ralentir. Avant qu'Aristote entreprît de soumettre à son analyse ces compositions,

dont personne n'avait imaginé avant lui de séparer les éléments, on ne connaissait d'autre critique que l'admiration ou le dédain irréfléchi, mais presque toujours infaillible du peuple athénien; tout au plus pouvait-on donner ce nom aux justices littéraires exercées en son nom, avec tant de gaieté et souvent avec tant de rigueur, par l'ancienne comédie[1]. Cette progression est naturelle : dans l'âge de l'imagination, la critique se montre sous des formes vivantes; elle emprunte le langage de la passion; elle s'exprime par la satire et par l'épigramme; elle se mêle aux jeux de la scène et se couvre du masque grotesque que lui prête Aristophane. Dans l'âge de la réflexion, qui ne tarde pas à suivre, elle devient plus sérieuse, plus grave, plus élevée; elle quitte le théâtre pour l'école des philosophes et, associée aux plus hautes spéculations, elle prononce ses arrêts par la bouche d'Aristote. Je dis d'Aristote et je n'ajoute point de Platon, qui s'est borné à censurer la tragédie, qu'il aimait cependant, et admirait autant que personne, au nom de la religion, de la morale, de la politique[2].

Arrêtons-nous un instant à considérer le caractère si divers de ces deux juges, dont l'autorité doit être également imposante pour nous. Ce n'est pas manquer de respect au philosophe que de rapprocher de lui, en pareille matière, le poëte dont les fictions, pleines de gaieté et d'esprit tout ensemble, charmèrent le même peuple qui applaudissait aux œuvres pathétiques et sublimes des Sophocle et des Euripide; l'écrivain si élégant et si pur, en qui ses compatriotes se plaisent à reconnaître toutes les grâces du génie attique et dont Platon, le divin Platon, faisait sa lecture assidue. Si quelques modernes, plus délicats, n'ont vu en lui qu'un farceur indécent et grossier, s'ils n'ont pas voulu apercevoir sous les imagi-

1. On pourrait ajouter, chose étrange! par la tragédie elle-même. On s'autoriserait de quelques passages d'Euripide dans son *Électre*, dans ses *Phéniciennes*, particulièrement, que nous avons rappelés, t. I, p. 61, 347 sqq. ; II, 349 ; III, 303 sq.

2. Voyez notre t. I, p. 77, 134.

pète; mais on ne lisait point, ou du moins on lisait très-peu. Le sentiment délicat que ce peuple privilégié avait des beaux-arts se produisait à l'instant même par l'émotion naïve des auditeurs, par l'éclat involontaire de leur gaieté ou de leur attendrissement, par les approbations bruyantes de leur enthousiasme. Ils n'attendaient point au lendemain pour apprendre d'un littérateur de profession s'ils s'étaient ennuyés ou divertis Ils n'avaient pas besoin qu'on les mît dans le secret de leurs affections, qu'on leur justifiât à eux-mêmes leurs dégoûts et leurs préférences : encore moins qu'on leur prouvât qu'ils avaient eu tort de siffler ou d'applaudir. Il y avait dans leur conscience littéraire, que ne faussaient point encore les systèmes et les théories, plus de certitude et de sécurité qu'il ne s'en trouve aujourd'hui dans la nôtre, préoccupée comme elle l'est de tant d'autorités contradictoires, et qui ne se décide plus guère qu'après réflexion, et presque toujours sur la foi d'autrui. Les Grecs étaient guidés dans leurs jugements par un tact prompt et sûr, que leur avait donné sans doute la plus heureuse nature, mais que perfectionnait chaque jour, et, on peut le dire, à chaque heure et à chaque instant, cette foule de productions admirables, qui faisaient pénétrer par tous les sens, jusqu'à leur intelligence, les pures et simples notions du vrai et du beau. Leurs poétiques étaient dans les œuvres de leurs artistes et de leurs poëtes, qui parlaient à tous un langage que tous savaient comprendre. Cette science qui s'exerce sur les conceptions de l'esprit, qui les explique et les juge, en les rapportant aux principes généraux des arts, lesquels ne sont autres que ceux de notre propre nature, cette science n'existait point encore; chacun la possédait à son insu, et l'appliquait spontanément en toute occasion; mais elle ne devint elle-même un sujet de recherches et d'études, elle ne parut dans des ouvrages spéciaux, dans des dissertations, des traités, que lorsque la verve créatrice qui animait la Grèce de Périclès commença à se ralentir. Avant qu'Aristote entreprît de soumettre à son analyse ces compositions,

dont personne n'avait imaginé avant lui de séparer les éléments, on ne connaissait d'autre critique que l'admiration ou le dédain irréfléchi, mais presque toujours infaillible du peuple athénien; tout au plus pouvait-on donner ce nom aux justices littéraires exercées en son nom, avec tant de gaieté et souvent avec tant de rigueur, par l'ancienne comédie[1]. Cette progression est naturelle : dans l'âge de l'imagination, la critique se montre sous des formes vivantes; elle emprunte le langage de la passion; elle s'exprime par la satire et par l'épigramme; elle se mêle aux jeux de la scène et se couvre du masque grotesque que lui prête Aristophane. Dans l'âge de la réflexion, qui ne tarde pas à suivre, elle devient plus sérieuse, plus grave, plus élevée; elle quitte le théâtre pour l'école des philosophes et, associée aux plus hautes spéculations, elle prononce ses arrêts par la bouche d'Aristote. Je dis d'Aristote et je n'ajoute point de Platon, qui s'est borné à censurer la tragédie, qu'il aimait cependant, et admirait autant que personne, au nom de la religion, de la morale, de la politique[2].

Arrêtons-nous un instant à considérer le caractère si divers de ces deux juges, dont l'autorité doit être également imposante pour nous. Ce n'est pas manquer de respect au philosophe que de rapprocher de lui, en pareille matière, le poëte dont les fictions, pleines de gaieté et d'esprit tout ensemble, charmèrent le même peuple qui applaudissait aux œuvres pathétiques et sublimes des Sophocle et des Euripide; l'écrivain si élégant et si pur, en qui ses compatriotes se plaisent à reconnaître toutes les grâces du génie attique et dont Platon, le divin Platon, faisait sa lecture assidue. Si quelques modernes, plus délicats, n'ont vu en lui qu'un farceur indécent et grossier, s'ils n'ont pas voulu apercevoir sous les imagi-

1. On pourrait ajouter, chose étrange! par la tragédie elle-même. On s'autorisait de quelques passages d'Euripide dans son *Électre*, dans ses *Phéniciennes*, particulièrement, que nous avons rappelés, t. I, p. 61, 347 sqq.; II, 349; III, 303 sq.

2. Voyez notre t. I, p. 77, 134.

nations bouffonnes qu'offrent, au premier abord, ses compositions, ce bon sens satirique qui s'y cache, comme pour inviter à le chercher, nous serons moins sévères ou plus justes, et nous recueillerons dans ses comédies les censures rigoureuses, mais raisonnables, qu'il a osé porter contre les grands poëtes dramatiques ses contemporains, et qui, pour être présentées sous cette forme tranchante et avec cette exagération que commandait l'esprit de l'ancienne comédie, n'en doivent pas moins être regardées comme l'expression du goût public d'Athènes. Quand nous voulons savoir ce que pensaient nos pères des ouvrages qui paraissaient de leur temps, et qui sont venus jusqu'à nous, nous recherchons les journaux d'alors, croyant trouver en eux les interprètes naturels de cette opinion que nous désirons consulter. Une telle ressource nous manque quand il s'agit d'interroger le goût des anciens Grecs, qui n'avaient point de journaux. Mais heureusement les sentiments du public trouvaient à Athènes un autre organe, dans la liberté que permettaient à la comédie les mœurs démocratiques, et qui, s'attaquant sans contrainte à tout ce qui semblait le plus respectable dans l'État, aux juges, aux généraux, aux orateurs, à ceux qui administraient et gouvernaient sous le nom du peuple, et, ce qui est plus fort, au peuple lui-même, ne devait certainement pas avoir pour les poëtes chargés de le divertir plus de ménagement.

Cette irrévérence révolte La Harpe, qui y voit un grave attentat contre la dignité de la littérature : « On doit s'étonner, dit-il très-sérieusement[1] au sujet de la comédie des Grenouilles, qu'on ait laissé représenter une satire contre deux[2] écrivains illustres, qu'Athènes admirait et qu'elle venait de perdre. » Cet étonnement rappelle celui de Voltaire, qui ne pouvait non plus comprendre que le gouvernement n'interdît pas la représentation d'une parodie de Sémiramis, dont il était fort chagriné, et qu'il parvint,

1. *Lycée.*
2. Il eût été plus exact de dire « un écrivain ». Il n'y a dans cette pièce de véritablement attaqué qu'Euripide.

je crois, par l'activité de ses démarches, à faire enfin supprimer. Il faut être bien spécialement de son siècle et de son pays, pour ne pas entrer plus avant dans l'esprit des mœurs antiques que n'y entre La Harpe, en parlant d'Aristophane, qu'il prétend juger. Les Athéniens trouvaient tout simple ce qui le surprend si fort. On ne voit pas que les hommes d'État, joués par les poëtes comiques, les aient accusés, en justice, de calomnie et de diffamation; Socrate, cet homme vertueux, souffrit sans se plaindre qu'on le traduisît sur la scène, comme le représentant des sophistes; il fit plus, il s'amusa, dit-on, lui-même, avec ses concitoyens, de cette peinture qui lui ressemblait si peu, mais qui ressemblait à bien d'autres. Lorsque la satire morale et politique était de droit commun, il n'est pas bien surprenant qu'on ait autorisé la satire littéraire. Euripide, je n'en doute pas, malgré quelques mouvements d'impatience, qui se sont trahis dans ses tragédies elles-mêmes[1], se résignait de meilleure grâce que Voltaire à l'impertinence des parodistes; il était trop Athénien pour ne pas accorder volontiers à la jalousie populaire ce léger dédommagement de l'admiration qu'il lui arrachait.

On répète souvent que la haine est aveugle; elle est aussi quelquefois très-clairvoyante. Personne n'a plus finement démêlé les secrètes imperfections des compositions d'Euripide qu'Aristophane, qui les cherchait avec toute la sagacité d'un critique et tout le zèle d'un ennemi. Ses raisonnements subtils, ses fausses maximes, les peintures séduisantes qu'il trace d'égarements coupables, l'abus qu'il fait du pathétique, les moyens matériels et peu dignes de l'art par lesquels trop souvent il excite la pitié, la négligence imprévoyante de ses plans, la mollesse de sa poésie et de son style, rien de tout cela n'échappe à la vue perçante d'Aristophane, qui ne se croit pas obligé d'apercevoir les beautés, ou du moins de les célébrer (il les connaissait; il était même accusé, et ne s'en défendait

1. Voyez la *Mélanippe*, fragm. XXII ; Athen. *Deipn.*, XIV.

pas, d'imiter le poëte qu'il dénigrait[1]); mais qui en revanche est fort habile à découvrir les défauts, et sait les placer dans le jour le plus divertissant et le plus comique. Veut-il se moquer de ces lambeaux, de ces haillons, dont Euripide habillait d'ordinaire ses héros, pour ajouter par cet appareil de misère à l'émotion naturelle que devait inspirer le tableau de leur infortune, il introduit, je l'ai dit ailleurs[2], on me pardonnera de me répéter, « un pauvre homme, accusé devant le peuple, et qui, cherchant les moyens de toucher son juge, imagine d'aller trouver le peintre des douleurs de *Télèphe*, et de lui emprunter quelque pièce bien déchirée, bien lamentable, de cette friperie dramatique, tant de fois reproduite aux yeux des Athéniens, et qui n'a pas encore lassé leur sensibilité[3]. » Veut-il peindre le fol engouement des générations nouvelles pour leur poëte favori, Euripide, qu'elles n'admirent pas toujours par ses meilleurs côtés, il fait raconter à Strepsiade, dans les Nuées[4], comment est venue sa querelle avec son fils Phidippide. Il lui a demandé de chanter, à la fin du repas, quelque chose de Simonide : « Vieille coutume ridicule! Méchant poëte! a répliqué le jeune homme peu respectueux pour les usages et la littérature du temps passé. — Eh bien! a repris le père, quelque chose d'Eschyle. — Méchant poëte encore, dur, ampoulé, bruyant! — Quelque chose donc de plus moderne. — Ah! bien volontiers. » Et le jeune homme a chanté des vers du poëte aimé de la jeunesse, du poëte à la mode, des vers d'Euripide, sur un inceste! Veut-il montrer qu'Euripide a rabaissé l'art tragique, il rapproche de nouveau dans un même cadre[5] et le poëte qui amena, par ses exemples, les peintures de la comédie nouvelle et fut comme le précurseur de Ménandre, et le sublime

1. Εὐριπιδαριστοφανίζων, a dit de lui plaisamment, au rapport du scoliaste de Platon, son rival et ennemi Cratinus. Voyez, avec les fragments d'Aristophane, éd. F. Didot, 1838, p. 501 (*Mulieres scenas occupantes*, 1), Meineke, *Fragm. com. Græc.*, 1839, t. I, p. 54; II, 225.
2. T. I, p. 50.
3. *Acharn.*, 409-493. — 4. V. 1339 sqq.
5. *Ran.*, passim. Voyez notre t. I, p. 70 sq., 94 sqq., 207 sqq.

créateur du théâtre, qui osa y faire paraître les dieux et les Titans, et dont on a pu dire avec vérité qu'il semble se contraindre, lorsqu'il ne peint que des hommes[1]. Le contraste est saillant, et Aristophane le fait encore ressortir par l'intarissable gaieté qui anime son parallèle; à la grandeur souvent démesurée d'Eschyle, à son emphase, à son obscurité, à ses locutions hardies et inusitées, à ses grands mots qui s'élèvent, dit-il, comme des tours du milieu de son style, il oppose plaisamment la morale quelquefois corruptrice d'Euripide, les grâces un peu efféminées, les faiblesses, les langueurs de sa composition et de sa poésie. Ainsi se trouvent caractérisés, avec un goût exquis, sous les formes les plus bouffonnes et les plus folles en apparence, deux des grands poëtes tragiques qu'a possédés la Grèce. Quant à Sophocle, il ne paraît point sur cette scène satirique où sont traduits ses illustres rivaux; son nom seul y est rappelé avec des éloges que ne restreint aucune censure; la prééminence qu'Aristophane semble par là lui accorder, et que lui confirment tous les bons juges, est le dernier trait de ce tableau plein de vérité comme d'enjouement, auquel applaudirent les Athéniens, qui y retrouvaient l'expression de leurs propres sentiments, et où La Harpe, qui avait d'Athènes et de sa littérature une connaissance certainement bien superficielle, n'a voulu voir que maladresse et mauvaise foi[2].

1. W. Schlegel.
2. Voyez, chez Aristophane, outre les passages qui viennent d'être cités, sur Eschyle : *Acharn.*, 92 sqq., 890; *Equit.*, 836; *Nub.*, 525 sqq., 896 sqq., 1352 sqq.; *Vesp.*, 592 sq.; *Pax*, 180; *Av.*, 805 sq., 1237; *Thesmoph.*, 134 sqq.; *Lysistrat.*, 188, 196, 711; *Eccles.*, 413. Sur Sophocle : *Nub.*, 253; *Vesp.*, 592 sqq., 726 sq.; *Pax.*, 696 sqq. *Av.*, 100, 339, 1325; *Eccles.*, 79 sqq., 585. Sur Euripide : *Acharn.*, 47 sqq., 337 sq., 500, 509, 552, 567 sq., 839, 900 sq; *Equit.*, 16, 814, 1238, 1246, 1248 sq., 1288 sq.; *Nub.*, 882, 914, 1402, 1433; *Vesp.*, 61, 111, 393, 726 sq., 769, 775, 1097, 1436; *Pax.*, 135 sq., 147 sq., 536 sq., 723; *Av.*, 109, 523, 1235; *Thesmoph.*, 5, 87, 173, 177, 194, 272, 275, 383 sqq., 404, 413, 690 sqq., 776 sqq., 790 sqq., 849, 851 sqq., 1010 sqq., 1131 sq.; *Lysistr.*, 156, 602; *Plut.*, 601. Sur le style tragique en général : *Av.*, 1230 sqq.; *Eccles.*, 1 sqq., 530; *Plut.*, 519. Dans ce relevé des critiques ou des parodies dont les tragiques ont fourni le sujet à Aristophane, il est très-peu question de

Aristote devait être à l'abri de pareils reproches. La passion ne peut se montrer dans ses jugements, qui tous ont l'art même pour objet. S'il s'occupe quelquefois des artistes, ce n'est jamais dans le dessein de leur distribuer l'éloge et le blâme; c'est uniquement pour chercher dans leurs compositions la confirmation de ses théories, ou pour en rendre, par des exemples, l'intelligence plus claire et plus facile. La poésie dramatique tient, comme on sait, une grande place dans sa Poétique, disons-mieux, dans le fragment mutilé, ou dans l'extrait incomplet, ou encore dans l'ébauche imparfaite et confuse (on l'a considérée sous ces trois points de vue[1]) que nous en possédons. Il s'y applique surtout à pénétrer l'essence de la tragédie, et la connaissance de son but, que lui révèlent de concert l'expérience et la spéculation, le conduit à la vue nette et distincte de ses moyens; il en assigne le nombre avec cette hardiesse, cette audace d'analyse, qui avait osé compter toutes les formes possibles du raisonnement, et soumettre d'avance à son calcul les inspirations de l'éloquence. On ne peut voir sans étonnement, sans admiration ce législateur de l'art, qui, em-

Sophocle, un peu davantage d'Eschyle, beaucoup, au contraire, d'Euripide. La censure y est répartie absolument comme dans *les Grenouilles*. *Sur la critique littéraire dans Aristophane*, on pourra consulter une dissertation, insérée sous ce titre, en 1845, dans les *Mémoires* de l'Académie des sciences de Toulouse, par M. Hamel.

1. Outre les anciennes éditions savantes de la *Poétique* d'Aristote, et particulièrement celle de God. Hermann, en 1802, voyez une remarquable thèse, *Analyse critique de la poétique d'Aristote*, imprimée à Caen, et soutenue devant la Faculté des lettres de Paris, en 1836, par M. H. Martin. Voyez aussi, sur cette thèse, le *Journal général de l'Instruction publique*, 17 avril 1836, t. V, n° 49, p. 390. Quant aux travaux nombreux dont la *Poétique* a depuis été l'objet, ceux de MM. Ritter, en 1839, Lersch, Düntzer, en 1840, Spengel, en 1841, Mommsen, en 1842, etc., on consultera avec fruit M. E. Egger qui les a tous résumés, discutés, et surtout complétés dans l'excellent volume où il a joint, en 1849, à sa traduction et à son commentaire de la *Poétique* une *Histoire de la critique chez les Grecs*. Qu'il nous soit permis de renvoyer aussi aux comptes rendus de ce volume dans le *Journal des Savants*, cahiers d'octobre 1850, p. 577, de mai 1852, p. 305. Au risque de quelques répétitions, je les reproduis, comme *appendice*, à la suite de ce cinquième livre. — En 1858, la *Poétique d'Aristote* a trouvé un nouveau traducteur, un nouveau commentateur de grande autorité dans M. Barthélemy Saint-Hilaire.

brassant dans sa prévoyance les conceptions les plus variées de l'imagination, entreprend de soumettre à des lois une faculté si active et si libre, et de lui fixer les limites qu'elle ne peut franchir. L'enceinte où il la renferme n'est pas, je le crois, si resserrée et si étroite que l'ont faite, à l'envi, les interprètes superstitieux, et aussi, dans un esprit bien différent, les trop hardis censeurs d'un traité souvent obscur. De grands, de hasardeux, d'irréguliers génies s'y sont trouvés à l'aise. S'ils ont renversé les barrières qu'une critique étroite, qu'on disait *aristotélique*, opposait à leur marche impétueuse, ils se sont arrêtés d'eux-mêmes devant les bornes inébranlables posées par la main d'Aristote. Je ne citerai point Corneille, venu dans un temps où la poétique des anciens faisait loi, et pour le pédantisme, qui en répétait servilement la lettre, et pour le génie, qui, plus librement, en pénétrait, en développait l'esprit, en appliquait les principes. Je citerai de préférence des poëtes, des critiques (on peut leur donner ce double titre), considérés comme d'audacieux novateurs, Lessing et Schiller. Voici comme parle le premier[1] : « L'idée que je me suis formée de la poésie tragique est la même, absolument, qu'Aristote avait extraite des innombrables chefs-d'œuvre du théâtre grec. Je n'hésite pas à reconnaître que je considère sa Poétique comme un ouvrage non moins infaillible que les éléments d'Euclide. Les principes en sont tout aussi vrais, tout aussi certains, seulement un peu moins faciles à saisir, et par conséquent plus sujets à la chicane. Je me fais fort de prouver que la tragédie ne peut s'écarter d'un pas de la ligne tracée par Aristote, sans s'écarter d'autant de sa perfection véritable. » Écoutons maintenant le second : « Ce qu'Aristote exige du poëte, le poëte l'exige de lui-même, pour peu qu'il sache ce qu'il veut : ce sont des conditions inhérentes à la nature des choses...[2] » Les apologistes les

1. *Dramaturgie*.

2. Voyez une lettre de Schiller, dans sa *Vie* par Henri Dœring, Weimar, 1822, ouvrage analysé au XVIIe volume, p. 331, de la *Revue encyclopédique*.

plus prononcés des libertés de la scène moderne, W. Schlegel[1], par exemple, ont opposé à ceux qui les traitaient de licences répréhensibles, l'autorité même d'Aristote ; ils ont défendu Shakspeare et son école par Aristote. Une théorie si générale et si universelle, qu'elle offre un point commun de réunion aux systèmes les plus divers, doit, par cela même, ne point suffire à l'étude spéciale d'un seul théâtre. Cela nous explique comment Aristote, qui a pris pour point de départ de sa théorie la pratique ordinaire des poëtes dramatiques de la Grèce, dont il avait une parfaite connaissance, qui nous a appris sur eux et sur leurs œuvres tant de choses qu'on chercherait vainement ailleurs, ne nous a point donné cependant des notions complètes sur le caractère propre de leur théâtre, parce qu'il s'est élevé bien au-dessus des habitudes locales et des usages particuliers, jusqu'aux principes suprêmes de l'art. On peut même dire que la tragédie qu'il décrit est quelquefois tout autre chose que la tragédie grecque : celle-ci, régulière et raisonnable dans la conduite de l'intrigue, ne se piquait pas cependant de cette vivacité de développement, de cette progression d'effet que nous avons ajoutées à leur système dramatique, et qui nous donnent sur les anciens, et même sur la plupart des modernes, pour la composition de la fable, une supériorité incontestable. Les poëtes grecs ne se distinguaient point, au même degré que les nôtres, par cette disposition ingénieuse qui éveille notre attention, qui nous tient continuellement dans l'attente, qui accroît de plus en plus notre intérêt et notre surprise, qui nous conduit ainsi, ou plutôt qui nous entraîne, à travers toutes les inquiétudes et toutes les espérances, jusqu'à un dénoûment longtemps désiré et adroitement suspendu. Au lieu d'exciter la curiosité, ils se hâtaient dès l'abord de la prévenir et de la satisfaire, se bornant à captiver les spectateurs par le charme, pour ainsi dire contemplatif, de chaque situation. L'action n'était pour eux qu'un lien qui rattachait entre elles et ramenait à l'unité des scènes où le sentiment

1. Voyez son *Cours de littérature dramatique*. X^e leçon.

s'épanchait avec abandon, sans être jamais contraint de se hâter, comme il l'est dans nos drames si vifs et si rapides, qui courent à l'événement. Je ne compare point les deux manières et ne recherche point laquelle est la meilleure ; je vois seulement qu'elles sont fort diverses, et qu'elles mettent entre la tragédie des Grecs et la nôtre, pour l'esprit général de la composition et les effets qui doivent en résulter, une différence considérable. Or, quand Aristote, dans une classification qui sert de base à sa Poétique[1], reconnaît l'action comme la plus importante des parties constitutives de la tragédie, et n'accorde aux mœurs qu'un rang secondaire, il peut être plus ou moins conforme au vrai système de l'art, mais il contredit certainement la pratique ordinaire des poëtes grecs, qui semblent s'être toujours proposé pour objet principal la peinture des mœurs, et s'être servis de l'action seulement comme d'un moyen. Ce n'était donc pas réellement, comme je le disais tout à l'heure, la tragédie grecque que décrivait Aristote ; c'était une autre tragédie qui devait se montrer, bien longtemps après lui, sur la scène française, et dont un seul ouvrage, qu'il cite sans cesse, il est vrai, l'*Œdipe roi* de Sophocle, avait pu lui donner quelque idée. En établissant cette vérité, qui résulte avec évidence de la comparaison de sa Poétique avec les principaux chefs-d'œuvre de la scène grecque, je ne retire rien à sa gloire ; bien au contraire, j'y ajoute. Il a été accordé à peu de critiques de devancer ainsi, par le seul effort de la méditation, les progrès de l'art, et de le contempler de loin avec ce nouveau caractère qu'il doit un jour recevoir des artistes créateurs[2]. Mais, en lui accordant ce privilége bien rare, il doit m'être permis de dire que son livre, si instructif pour quiconque y cherchera seulement la théorie de l'art, ne l'est plus au même degré pour ceux qui lui demanderaient de les initier à la connaissance du théâtre grec ;

1. *Poet.*, VI.
2. Ainsi paraît se montrer Aristote, lorsqu'il dit, *Poet.*, IV, 2 : « Maintenant la tragédie a-t-elle pris toutes les formes qu'elle peut prendre (est-elle parfaite), soit en elle-même, soit par rapport aux spectateurs ? C'est une autre question. » (Trad. de M. Egger.)

qu'il ne peut guère leur être dans ce dessein d'une plus grande utilité que ne leur serait, pour étudier le génie d'une langue particulière, un traité de grammaire générale. Ils n'y trouveront rien, par exemple, sur cette croyance à la fatalité, inspiration intime de la tragédie grecque, qui la fit presque tout ce qu'elle fut aux trois âges principaux de son histoire; rien, par conséquent, ou peu de chose sur ce merveilleux que la fatalité ne cessa d'y amener, qui y occupa toujours une place si considérable ; rien encore sur les passions diverses qui y disputaient à la fatalité la conduite de l'action: quant à la forme même, dont Aristote semble s'être plus préoccupé que du fond, son livre ne leur dira rien non plus de ce qui, dans les premiers temps, a dû la modifier sensiblement, la réunion de trois pièces distinctes dans l'unité complexe de la trilogie[1]. Mais si les mêmes passions inspiraient toujours les poëtes, la trilogie avait depuis longtemps passé; la fatalité elle-même s'était par degrés effacée du drame. Aristote ne portait son attention que sur ce qui était indépendant des combinaisons, des opinions passagères; il cherchait le général, l'universel, ce cadre tragique propre à recevoir en tous lieux, en tout temps, tous les sujets.

J'oserai dire, ou répéter, que dans ce cadre ne trouvent point leur place un certain nombre de tragédies grecques, regardées cependant, sans contestation, comme des chefs-d'œuvre. Il en est, en effet, tout le monde les nommerait, qui ne sont nullement conformes à ces règles trop absolues, trop exclusives : que la tragédie ne doit représenter ni des personnages vertueux qui d'heureux deviennent malheureux, ni des personnages criminels qui passent du bonheur au malheur ; que la fable ne doit pas être double, c'est-à-dire mener à deux dénoûments contraires, un pour les bons, un pour les méchants ; qu'elle ne doit pas se

1. Peut-être cependant y a-t-il des allusions aux trilogies d'Eschyle dans certains passages des chapitres IV, V et XVII de la *Poétique*. M. Egger n'est pas éloigné de le croire. Voyez son livre, déjà cité, aux pages 207 sqq., 359, 418, 455.

terminer heureusement, sous peine d'être renvoyée à la comédie; que les mœurs exprimées par le poëte doivent être bonnes, et par là on entend d'une bonté morale[1]. La tragédie grecque offre certainement des infortunes imméritées, comme celles d'Iphigénie, de Polyxène, d'Hécube; des crimes couronnés par le succès ou atteints par le châtiment, comme celui de Clytemnestre et d'Égisthe, d'une part dans l'*Agamemnon*, de l'autre dans les *Choéphores*, dans l'*Électre;* des dénoûments complexes, où contraste le triomphe des bons avec la ruine des méchants, comme dans cette même tragédie d'*Electre ;* des conclusions heureuses, comme à la fin du *Philoctète*, de l'*Alceste*, de l'*Ion*, des deux *Iphigénie;* des caractères d'une grande perversité, comme est le caractère, je ne dirai pas du Ménélas d'Euripide, blâmé par Aristote, mais du Créon de Sophocle. On le voit, l'auteur de la Poétique, parti de la tragédie grecque, s'est éloigné quelquefois beaucoup de son point de départ[2].

Aristophane et Aristote ne furent pas, il s'en faut, les seuls représentants de cette critique qui s'exerçait, chez les Grecs, sur les compositions de leurs tragiques, d'abord au théâtre même, dans la comédie, ensuite dans des ouvrages d'intention et de formes plus didactiques. Autour, à la suite du premier, se rangent les poëtes de l'ancienne, de la moyenne et même de la nouvelle comédie, dont bien peu se sont interdit la censure de leurs rivaux de gloire, les poëtes tragiques. Au second se rattache cette longue succession de littérateurs, qui, dans le monde grec, en Grèce, à Alexandrie, à Pergame, firent de l'art dramatique, de l'histoire de la scène et particulièrement de ce qui concernait la tragédie d'Athènes, l'objet de leurs recherches et de leurs études.

1. *Poet.*, X II, XIV.
2. Voyez sur les rapports de la *Poétique* d'Aristote avec les monuments de la tragédie grecque, en dernier lieu, outre le livre de M. Egger, rappelé plus haut, page 324, note 1, la dissertation déjà souvent citée de M. E. Roux: *Essai sur le merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, particulièrement pages 51 et suiv.

J'ai parlé ailleurs[1] des pièces où des auteurs du même âge comique qu'Aristophane, Phérécrate et Phrynichus, avaient, avant lui, en même temps que lui, célébré le génie d'Eschyle, le génie de Sophocle, non, très-probablement, sans dédommager comme lui leur malignité de ces témoignages d'admiration, aux dépens d'Euripide. D'autres encore durent faire de même : on le sait de Platon, le comique[2]; on le soupçonne de Strattis[3], dont la Médée, les Myrmidons, le Philoctète, les Phéniciennes, le Troïle, le Chrysippe, ne pouvaient guère être que des parodies dirigées surtout contre Euripide. Ce genre de moquerie, fréquent chez Aristophane et dans tout ce qui nous reste de l'ancienne comédie, par lequel elle s'attaquait librement, et aux traditions de la fable et surtout aux images qu'en exprimait la poésie, devint pour la comédie moyenne, dont la sévérité des lois avait si fort restreint la liberté, l'occasion spéciale d'un grand nombre de pièces[4]. Un savant d'Alexandrie, Antiochus, a consacré tout un livre à la revue des poëtes ainsi traduits en ridicule par la comédie moyenne[5]. C'était particulièrement aux poëtes tragiques qu'elle s'adressait, et non-seulement à ceux du temps, par exemple à Denys de Syracuse, dont les prétentions dramatiques et les faux succès excitèrent justement la verve vengeresse d'un Ephippus, d'un Eubulus[6]; mais, par une sorte de justice ou de rancune rétroactive, à des tragiques de l'âge précédent, et de préférence encore à celui dont les œuvres provoquaient le plus la censure, dont le génie était le plus contesté, à Euripide. On ne peut regarder comme une attaque contre Eschyle, on doit plutôt prendre pour un hommage indirect à la gloire du vieux poëte, cette pièce où Timoclès fit un usage si bouffon et si spirituel des grandes scènes de ses *Euménides*[7]. Mais ce qui chez Eubulus, chez

1. T. I, p. 94 sq.
2. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 170.
3. Id., *ibid.*, p. 232, 233.
4. Id., *ibid.*, p. 279 sqq.
5. Athen., *Deipn.*, XI.
6. Meineke, *ibid.*, p. 362. Voyez notre t. I, p. 84, sqq.
7. *L'Autoclide-Oreste*. Voyez notre t. I, p. 371.

Antiphane[1], se rapporte au souvenir d'Euripide, n'a pas certainement le même caractère. Il est dit dans l'argument grec de l'*Alceste* d'Euripide, que le dénoûment de cette pièce, dénoûment heureux, joyeux même, celui de l'*Oreste*, de nature à peu près semblable, avaient été tournés en ridicule, comme étrangers à la tragédie, par les poëtes comiques[2]. Un savant et judicieux critique[3] ne doute pas que cette censure ne se trouvât dans l'Alceste d'Antiphane. Au nombre des personnages immolés par la comédie moyenne était l'admirateur[4] fanatique d'Euripide, le *Phileuripide*. Axionicus donna une pièce sous ce titre que reproduisit, en tête d'une de ses compositions, Philippide, poëte de la nouvelle comédie[4]. Les choses alors étaient bien changées; l'art comique avait abandonné la satire littéraire pour la peinture des mœurs générales de la société, et, loin de plaisanter d'Euripide, il lui rendait hommage par la bouche de Diphile et de Philémon[5]; si toutefois leurs paroles ont bien le sens qu'on leur donne, si elles sont l'expression de leur propre sentiment, s'il n'y faut pas voir encore des saillies d'admiration folle prêtées, comme chez Axionicus, chez Philippide, à quelque personnage de comédie, à quelque *euripidomane*. Un tel hommage était d'ailleurs bien naturel à l'égard d'un poëte dont le temps avait enfin consacré la renommée, qui était à son tour devenu un ancien, et que la comédie nouvelle, aux peintures de laquelle il avait ouvert la voie, pouvait à juste titre regarder comme son précurseur[6].

Combien on doit regretter d'être réduit, sur ce point intéressant de l'histoire littéraire, à de si rares et si incomplètes indications; de ne point posséder, en plus grand nombre, des vers tels que ceux où Antiphane[7], comparant malignement à la comédie la tragédie, trouvait celle-ci bien heureuse de recevoir ses sujets de la tradition, tout préparés; de n'avoir point à les inventer, presque à les dis-

1. Meineke, *ibid.*, p. 323 sq., 356 sq.
2. Voyez t. III, p. 210 sq., 269 sq., 307.
3. Meineke, *ibid.*, p. 323.
4. Id., *ibid.*, p. 287, 341, 417, 474. — 5. Voyez t. I, p. 54.
6. Voyez t. I, p. 54. — 7. Athen., *Deipn.*, VI.

poser; d'être dispensée par la notoriété publique de tous frais d'exposition, et de pouvoir compter, dans ses embarras, sur la ressource commode des dénoûments à machine: des vers tels que ceux où Timoclès[1] expliquait, à peu près comme l'a fait depuis Marc Aurèle[2], mais non sans ironie, je crois, quelle est l'utilité morale de la tragédie. Je vais traduire ces derniers, me réservant de donner un peu plus loin la traduction des autres.

« Écoute, mon cher, ce que j'ai à te dire et que tu jugeras peut-être raisonnable. L'homme est un animal malheureux de sa nature, auquel la vie apporte nécessairement bien des peines. Or il y a trouvé le soulagement que voici. L'esprit, se détournant de ce qui l'affecte pour s'amuser des affections d'autrui, en reçoit à la fois du plaisir et de l'instruction. Vois, je te prie, les acteurs de tragédie, combien ils sont utiles à tous. Le pauvre, considérant que Télèphe est plus pauvre encore que lui, endure plus facilement sa misère. Au maniaque s'offre utilement la folie d'Alcméon; à l'aveugle, l'aveuglement des fils de Phinée. Cet homme a perdu son fils; le spectacle de Niobé lui rend le cœur plus léger. Celui-ci est boiteux; il voit que Philoctète l'est aussi. Enfin chacun venant à penser que ses propres maux ne sont rien auprès de ceux que d'autres ont éprouvés, est moins disposé à se plaindre du sort. »

Aux censures malignes, et, par exceptions bien rares, aux éloges de la comédie, succédèrent les travaux de la critique, travaux innombrables, immenses, commencés sous les auspices d'Aristote. Aristote qui, en toutes choses, politique, philosophie, littérature, partait des données de l'expérience, et arrivait par l'histoire à la spéculation, s'était, d'après cette méthode, préparé à traiter dogmatiquement, dans sa Poétique, de la tragédie, en faisant l'inventaire de toutes les compositions tragiques jusqu'alors connues[3]. Il

1. Athen. *Deipn.* VI.

2. *Comment.*, etc., XI, 6: « La tragédie a été d'abord instituée pour nous remettre en mémoire les accidents humains, nous montrer qu'ils tiennent à notre nature, et que ce qui nous charme sur la scène, il ne faut pas s'indigner de le retrouver sur un plus grand théâtre. On y voit, en effet, que le cours des choses doit inévitablement s'accomplir, et que ceux-là ne peuvent pas plus que d'autres se soustraire à la nécessité, qui crient si haut: Cithéron! »

3. Dans les ouvrages intitulés: Διδασκαλίαι, Νίκαι διονυσιακαί, Περὶ ραψῳδιῶν. Diog. Laert., V, 1, 12, cf. III, 32, 47; schol. Plat., *Apol. Socr.*, Bekk., p. 330; schol. Aristoph. ad *Av.*, 281, 1379; Suid., Phot.,

donna ainsi la première idée et le modèle de tous les inventaires de même sorte dressés depuis par les savants de l'époque alexandrine, par Philochorus[1], Dicéarque[2], Callimaque[3], Caryste[4], Aristophane, Aristarque, Cratès[5], par d'autres encore. Les éléments d'un pareil travail étaient dans les inscriptions soit individuelles, soit collectives, destinées à rappeler des victoires dramatiques; dans les collections ou particulières ou publiques des ouvrages qui les avaient remportées, et dont aucune sans doute ne l'avança autant que celles dont Athènes avait été redevable à Lycurgue[6], Alexandrie à Ptolémée Philadelphe, et à l'homme distingué qu'employa ce prince, le poëte tragique Alexandre d'Etolie[7]. Ces éléments se trouvaient encore dans des souvenirs traditionnels, dont l'incertitude prêtait aux disputes de la critique et permettait de recommencer sur de nouveaux frais ce qu'on avait déjà tenté tant de fois. De là tous les catalogues publiés sous divers titres, et le plus souvent appelés *Didascalies*[8]. On sait de quel mot[9], exactement traduit dans la langue latine[10], se servaient les Grecs,

etc., v. Ὀνου σκία; Harpocrat., v. Διδάσκαλος, etc. Voyez sur ces ouvrages et ceux qui les ont suivis en si grand nombre, W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.*, 1845, præfat., p. IX sqq., et plus récemment E. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs.*

1. Περὶ τῶν Ἀθήνησιν ἀγώνων. Athen., *Deipn.*, XI.

2. Ὑπομνήματα. Arg. gr. *Med.* Eurip.; Περὶ μουσικῶν sive διονυσιακῶν ἀγώνων. Suid., v. Σκολίον; Vit. Æschyli; schol. Aristoph., *Ran.*, 1329; *Av.* 1403; etc.

3. Πίναξ τῶν κατὰ χρόνους καὶ ἀπ' ἀρχῆς γενομένων διδασκαλιῶν. Athen., *Deipn.*, VI.

4. Περὶ διδασκαλιῶν. Athen., *Deipn.*, VI. Cf. Vit. Sophoclis.

5. Ἀναγραφαὶ δραμάτων. Athen., *Deipn.*, VIII.

6. Voyez t. I, p. 114 sqq.

7. Voyez des fragments de grammairiens inconnus, en grec et en latin, assez récemment publiés, d'après des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, à Paris, et de celle du Collége Romain, à Rome, par divers critiques, et, en dernier lieu, par M. Matter. *Histoire de l'École d'Alexandrie*, 2e édition, 1840; t. I, p. 131 sqq., 359 sqq. Une partie en a été reproduite dans les *Prolégomènes*, p. XVII sqq., de l'édition du scoliaste d'Aristophane donnée en 1842 par MM. Firmin Didot.

8. Sur les *Didascalies*, voyez surtout Casaubon, *Animadv. in Athen.*, VI, 7; Bœckh, *Corp. inscript. græc.*, t. I, p. 350; God. Hermann., *de Rheso, Opusc.*, t. III, p. 263.

9. Διδάσκειν.

10. Docere fabulam. Voyez Bœttiger: *Quid sit docere fabulam*, Weimar, 1795, 1796; *Opusc.*. Dresde, 1837, p. 284, 299 sqq.

pour rendre ce que nous entendons par l'expression : monter une pièce. De ce mot vinrent et *Didascale* (*Tragédo*, *Comédo-didascale*), qui désignait le poëte, et *Didascalie*, qui passa par plusieurs acceptions, exprimant successivement l'ouvrage donné par le poëte, la représentation de cet ouvrage, le monument ou la notice qui devait rappeler sommairement du temps de quel archonte, dans quelle fête, aux frais de quel chorége, par quel auteur, avec l'aide de quel acteur principal, sous quel titre il avait été donné, quel avait été son rang dans le concours et même quelquefois à quel chiffre il portait le nombre des ouvrages déjà produits par le même écrivain. Le mot *Didascalie* finit par désigner assez ordinairement ces grandes récapitulations qui embrassaient l'histoire entière du théâtre, ou comique ou tragique. C'était le titre de quelques-unes et on l'appliquait encore à celles qui avaient un autre titre. Quelquefois on renvoyait aux *Didascalies* en général, sans ajouter le nom de l'auteur; et alors ce témoignage avait et doit avoir pour nous une valeur très-grande, soit parce qu'on peut en conclure l'accord de tous les documents[1], soit parce qu'il se réfère à l'irrécusable autorité de monuments contemporains[2], qu'on peut croire à ce qu'il atteste, avec autant de certitude que si on le lisait dans l'antique Athènes, sur les inscriptions de la rue des Trépieds[3], à Alexandrie, sur les rouleaux de ses doctes bibliothèques. Les *Didascalies* étaient des annales dramatiques réglées par l'ordre des temps; on en tira d'autres ouvrages où les productions du théâtre étaient classées par auteur et commentées. Ainsi écrivirent : sur la vie des poëtes comiques et tragiques, Télèphe de Pergame[4]; sur les tragiques en général, Hiéronyme de Rhodes[5]; sur les trois grands maîtres de la tragédie athénienne, Héraclide de Pont[6]; sur un ou plusieurs d'entre

1. God Hermann, *ibid.* — 2. Bœckh, *ibid.*
3. Voyez t. I, p. 74. — 4. Suid.
5. Id., v. Ἀνιγυράσιος; Apostol. *Prov.*, XI, 3.
6. Diog. Laert., V, 87, cf. 92; IX, 40. Voyez notre t. I, p. 115.

eux, Philochorus[1], Aristophane de Byzance, Denys de Thrace, Ister[2], Didyme, Sotéride[3], Praxiphane[4], Callistrate, Glaucus[5], Androtion, Horapollon[6], etc.; sur Thespis, Chaméléon[7] et Aristoclès[8]; sur Ion, Épigène et Aristarque, combattu par Didyme[9]. Bien souvent l'histoire du théâtre fut rattachée à quelques points de vue généraux ou particuliers. Sophocle en avait de bonne heure donné l'exemple par un traité sur le Chœur[10]. On cite d'Asclépiade de Tragile[11] un livre sur les sujets traités dans la tragédie; de Dicéarque[12], un autre livre sur les sujets choisis par Sophocle et par Euripide; des écrits d'Eugénius d'Augustopolis[13], sur les mètres d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide; d'Épitherse de Nicée[14], de Palamède d'Élée[15], sur les termes, les expressions comiques et tragiques; de Didyme[16], sur la diction tragique; d'Aristoxène[17], sur la danse tragique; d'Amarantus d'Alexandrie[18], sur la scène. Héphestion[19] avait résolu certaines questions relatives à la comédie et à la tragédie; Chariclès[20] avait traité des concours dramatiques de la ville; Dionysodore[21], des fautes commises par les tragiques; Philostrate d'Alexandrie[22], des larcins de Sophocle; un certain Ptolémée, d'Alexandrie également[23], de ce qu'ont dit de semblable les poëtes tragiques; un troisième alexandrin, Antiochus[24], des poëtes dont s'est moquée la comédie moyenne. Ce devaient être, pour la plupart, des poëtes

1. Suid. — 2. Vit. Sophocl. — 3. Suid.
4. Schol. *Œdip. Col.*, 894. — 5. Argum. *Pers.* Æschyl. — 6. Suid.
7. Athen., *Deipn.*, I, IV, IX, X; Suid., v. Θέσπις; le même, Photius *Lexic.*, Apostol., *Prov.*, XIV, 13, v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.
8. Athen., *Deipn.*, IV, XIV. — 9. Id., *ibid.*, XI, XIII, XIV.
10. Suid. v. Σοφοκλῆς.
11. Τραγωδούμενα. Plutarch., Phot., Steph. Byz., etc.
12. Sext. Empir., *Contra Mathem.*, III, I.
13. Suid. — 14. Steph. Byz. — 15. Suid.
16. Macrob., *Sat.*, V. 18; Hesych., Harpocrat.
17. Harpocrat. — 18. Athen., *Deipn.*, VIII. — 19. Suid.
20. Περὶ ἀττικοῦ ἀγῶνος. Athen., *Deipn.*, VIII.
21. Τα παρὰ τοῖς τραγῳκικοῖς ἡμαρτημένα. Schol. Vatic. ad *Rhesum*, 495.
22. Περὶ τῆς τοῦ Σοφοκλέους κλοπῆς. — 23. Τὰ ὁμοίως εἰρημένα τοῖς τραγικοῖς.
24. Athen., *Deipn.*, XI.

tragiques. Peut-être, on l'a pensé, faut-il substituer la tragédie à la comédie dans le titre d'un ouvrage attribué au tragique de la Pléiade alexandrine, Dionysiades[1] : les caractères ou l'ami de la comédie. Les faits contenus dans tous ces ouvrages étaient la matière d'histoires générales du théâtre, où la tragédie, et particulièrement la tragédie grecque, devaient tenir une grande place, celles de Juba[2], de Rufus[3], d'un Denys d'Halicarnasse[4] qui vivait au temps d'Adrien. Ils se retrouvaient comme développements, comme exemples, dans les traités généraux écrits sur la tragédie, après celui d'Aristote, par Duris de Samos[5], par Philostrate de Lemnos[6], et auparavant peut-être par le disciple et le successeur du philosophe de Stagire, par Théophraste. On l'a conclu d'une définition qu'il a donnée de la tragédie, et que nous a conservée un grammairien[7]. Toute cette partie de la littérature grecque est perdue, et l'on n'a pas, pour y suppléer, ce qu'en avaient probablement tiré les auteurs romains qui écrivirent en leur langue sur le théâtre, comme par exemple Attius ou Atteius, comme Varron, Suétone. De tant de recherches curieuses sur l'histoire de la scène grecque et de ses nombreux tragiques, de tant de commentaires, de jugements sur le caractère, le mérite des poëtes et de leurs œuvres, de tant de vues sur l'art lui-même, ses attributs présents, ses destinées futures, ses lois immuables, rien n'est resté que ce qu'en ont conservé les scolies de valeur bien inégale qui nous sont parvenues avec le texte d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide. L'appréciation vulgaire et vague de ces trois grands génies, par Denys d'Halicarnasse[8]; la comparaison de leurs trois *Philoctète*, par Dion Chrysostome[9] compa-

1. Χαρακτῆρες ἢ φιλοκωμῳδός. Suid. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 12.
2. Ἱστορία θεατρική, Athen., *Deipn.*, IV; Phot. Hesych., etc.
3. Ἱστορία μουσική sive δραματική. Phot. *Bibl.* 161 ; Schol. Aristidis ed. Dindorf, p. 537.
4. Ἱστορία μουσικῆ. Suid. — 5. Περὶ τραγῳδίας, Athen., *Deipn.*, XIV. — 6. Suid. — 7. Diomed., III.
8. *De Priscis scriptoribus censura.*
9. Voyez notre t. II, p. 127 sqq.

raison curieuse par les faits qu'elle seule apprend, mais où l'on peut relever certains défauts de justesse, ne sont guère propres à nous dédommager. Il en est autrement de ces passages dans lesquels l'éloquent rhéteur à qui nous devons le Traité du Sublime, a loué, avec un sentiment si vif de la beauté grecque, l'énergie sublime d'Eschyle, la pure élévation de Sophocle, la vérité passionnée d'Euripide.

Qu'on ne me reproche point d'accorder trop de place à l'opinion des Grecs, dans cette revue des jugements divers portés sur leur théâtre tragique. Je serai retenu moins longtemps par les Romains, dont la critique, comme la littérature, fut presque toute d'emprunt. De même que les Ennius, les Pacuvius, les Attius, transportèrent sur la scène latine les compositions d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide[1], Horace, avec un succès, sinon plus populaire et plus vif, du moins plus réel et plus durable, enferma dans des vers pleins de sens[2] quelques idées de la poétique grecque[3], qu'il a beaucoup contribué à répandre. Ces vers sont à peu près tout ce que les Romains nous ont laissé sur l'art dramatique et sur le théâtre grec. Comme le traité d'Aristote, dont quelques-uns paraissent empruntés, ils ne contiennent guère que des préceptes généraux, et nous n'y pouvons trouver en bien grand nombre ces notions spéciales que nous cherchons en ce moment dans les ouvrages des critiques anciens. Ne négligeons pas toutefois de le remarquer : personne n'a mieux défini que ne l'a fait Horace le caractère d'un personnage qui donnait à la tragédie des Grecs une physionomie particulière, de ce chœur, qui était sur la scène le spectateur idéal de l'action, et l'inter-

1. Voyez t. I, p. 123. — 2. *Epist. ad Pisones.*
3. D'après Néoptolème de Parium surtout, au rapport de Porphyrion. Quelques vers de l'*Épître aux Pisons* peuvent toutefois être rapprochés de certains passages d'Aristote ; tels sont les vers 80 sqq., sur le caractère dramatique de l'ïambe, cf. *Poetic.* IV ; les vers 101 sqq. sur la sympathie de laquelle résultent les impressions du drame, cf. *Poetic.*, XVII, *Rhet.*, III, 7 ; les vers 156 sqq. sur les traits propres aux divers âges, cf. *Rhet.*, II, 12, 13, 14 ; les vers 193 sqq. sur le rôle du chœur, cf. *Poetic.*, XVIII ; les vers 338 sqq. sur la vraisemblance, cf. *Poetic*, XXV.

prête de la morale universelle[1]. Horace a de plus reconnu et célébré, dans les tragiques athéniens, cet art qui leur est propre, de s'abaisser en faisant parler la douleur, de descendre avec aisance jusqu'au naïf et au familier, et de s'approcher ainsi quelquefois des limites de la comédie, si sévèrement interdites à l'art tragique par la plupart des aristarques modernes[2]. L'auteur de l'Art poétique avait un sentiment profond de la poésie des Grecs, qu'il connaissait si bien, qu'il a tant de fois citée, rappelée[3]; il en parle avec respect, avec amour; il en prescrit l'étude assidue aux poëtes de Rome; lisez les Grecs, leur dit-il, relisez-les sans cesse, feuilletez-les et le jour et la nuit[4]. Il semble qu'il pressente déjà l'époque où, dans le silence du théâtre envahi par les pantomimes, la tragédie n'aura plus d'autre asile que les écoles des rhéteurs et des philosophes, d'autre langage que celui d'une morale déclamatoire; où, dépouillée de toute vérité dramatique, elle ne conservera des divers attributs qu'elle avait reçus des Grecs, que la forme du dialogue. Alors, si Quintilien[5] recommande encore la lecture d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, ce ne sera pas dans le dessein de rendre des poëtes à une scène qui depuis longtemps n'existe plus; il ne cherchera dans leurs productions que des modèles de style et d'art oratoire pour le disciple qu'il destine au barreau; ses jugements sur le théâtre grec n'auront rien qui se rapporte à l'art dramatique; quelquefois même ils en contrediront les principes; il donnera la palme à Euripide, par la seule raison qu'il le croira plus utile que ses illustres devanciers aux études de l'orateur; et ce que nous serions tentés de reprocher quelquefois au poëte grec, comme une grave infraction à la première loi de son art, ces longs plaidoyers où il débat si ingénieusement le pour et le contre, ces controverses presque judiciaires, qu'il substitue trop souvent au débat animé des passions, se-

1. *Epist. ad Pison.*, v. 193 sq. — 2. *Ibid.*, v. 95 sqq. — 3. Voyez t. I, p. 142 de ces *Etudes*, et aussi l'*Etude sur la vie et les ouvrages d'Horace*, VI, p. LXXI, en tête de ma *traduction* de ce poëte, Paris, 1860.
4. *Epist. ad Pison.*, v. 268 sq. — 5. *Institut. Orat.*, X, I.

ront le principal motif de la préférence que lui accordera Quintilien.

Cicéron aussi avait loué les grands tragiques d'Athènes, comme de grands maîtres d'éloquence; lui-même avait pris de leurs leçons, et ses ouvrages témoignent partout de sa reconnaissance et de son admiration. Mais, plus réservé que Quintilien, il s'était abstenu de prononcer entre de si grands génies, et avec un bon sens modeste, qui est la condamnation des décisions tranchantes de la critique, il leur avait accordé à tous trois, dans des genres bien divers, un mérite à peu près égal[1]. Du reste, par la nature de son talent et les habitudes de son esprit, il était porté à voir en eux, ainsi que Quintilien, plutôt des orateurs que des poëtes dramatiques. Quelquefois cependant, c'est comme peintres des mœurs qu'il les considère[2]; il cherche dans les tableaux si vrais qu'ils ont tracés du cœur de l'homme la confirmation de ses principes philosophiques, il les traduit dans des vers d'une poésie un peu sauvage, mais énergique et naturelle[3]; il les commente, il les loue avec un enthousiasme quelquefois plus instructif que toutes les explications et tous les commentaires. Les grands maîtres savent trouver pour parler du beau une éloquence qui produit presque sur notre esprit l'effet du beau lui-même. Leur admiration est contagieuse; nous croyons voir ce qu'il nous montrent; et nous le voyons comme eux. On peut juger à quel point l'imagination de Cicéron était remplie des tableaux ravissants de la scène grecque, par le passage que je vais citer, et que j'emprunte à l'un de ces beaux préambules qu'à l'exemple de Platon il plaçait en tête de ses dialogues philosophiques[4].

Il a rassemblé ses interlocuteurs à Athènes, dans le jardin de l'Académie. On s'entretient des idées que réveille

1. *De Orat.*, III, 7.
2. *Oper. philosoph.*, passim.
3. *Tusc.*, II, 8, 10. Voyez notre t. I, p. 288 sqq. Cf. *ibid.*, III, 14, 25, 28; *de Nat. deor.*, II, 25; *de Divin.*, II, 5; *de Offic.*, III, 21, 29, etc.
4. *De Finib.*, V, 1.

en foule l'aspect de cette ville, où, selon son ingénieuse expression, on ne peut faire un pas sans marcher sur un souvenir ; chacun parle de préférence des lieux qui l'attirent le plus : les philosophes, de ces ombrages vénérables sous lesquels avait erré Platon, et après lui Speusippe, Xénocrate, Polémon ; les orateurs, de cette tribune qui vit Démosthène luttant contre Eschine, de cette mer dont il haranguait les flots, de ce rivage illustré par le tombeau de Périclès. Quintus, le frère de Cicéron, qui s'était un peu occupé de tragédies, qui connaissait les tragiques grecs, les citait, les louait volontiers[1], prend à son tour la parole, et l'on peut croire que Cicéron est de moitié dans les sentiments qu'il lui prête :

« En venant ici, dit-il, je me sentais attiré vers ce bourg de Colone, que Sophocle habita ; j'y croyais voir encore ce grand poëte, pour qui j'ai tant d'admiration et tant d'amour ; mon imagination remontait encore plus haut vers les temps anciens, et se représentait OEdipe, arrivant dans ces mêmes lieux, et demandant à sa fille, en vers de la plus douce harmonie, quelle est la contrée où il est parvenu. C'était, je le sais bien, une vaine illusion, mais elle n'a pas laissé de m'émouvoir[2]. »

Quel sentiment vif et passionné, quel éloge charmant de cette vérité exquise des Grecs, qui transforme presque leurs fictions en réalités historiques !

On ne peut attendre des modernes, dont le jugement est presque toujours altéré par des habitudes étrangères à l'antiquité, une intelligence si pure du génie dramatique des Grecs; il faut aujourd'hui, pour le sentir dignement, se transporter par le double effort du savoir et de l'imagination au sein d'un civilisation depuis longtemps disparue de la terre, se faire, pour ainsi dire, le contemporain des siècles passés.

Les connaissances ne manquaient certainement pas aux premiers critiques qui entreprirent de nous faire connaître par de laborieux et savants ouvrages, dignes assurément de beaucoup de reconnaissance et d'estime, en les éditant, les interprétant, les traduisant sans relâche, les chefs-d'œuvre

1. Voyez sa lettre à Tiron ; *Fam.*, XVI, 8.
Voyez notre t. II, p. 211 sqq.

du théâtre antique ; elles ne manquaient pas même aux poëtes, qui s'empressèrent d'imiter, dans un idiome encore barbare[1], ces modèles si longtemps enfouis, et enfin rendus au jour. La langue, les mœurs, l'histoire des nations anciennes leur étaient familières. Mais il leur manquait cette indépendance d'esprit qui ne peut souffrir un autre joug que celui de la raison et de la vérité; il leur manquait ce libre enthousiasme, le seul fécond, parce qu'il est le seul vrai, qui s'allume et s'échauffe de lui-même à la vue de la beauté, sans emprunter d'une admiration étrangère un éclat et une chaleur factices; il leur manquait la justesse du goût, la vivacité du sentiment, ce souffle créateur qui donne la vie aux conceptions des âges nouveaux, qui la rend aux conceptions des âges anciens, dont le poëte ne peut se passer, et dont le critique lui-même doit avoir reçu en partage quelque faible émanation. L'antiquité était trop souvent pour eux l'objet d'une admiration aveugle et indiscrète, d'un respect servile, d'un culte superstitieux. Ils l'adoraient, toute morte qu'elle était, dans leurs froids commentaires, dans leurs imitations inanimées, à peu près comme les peuples de l'Egypte avaient adoré ces restes glacés de l'homme ou des animaux, que leur art pouvait bien défendre de la corruption, mais qu'il ne leur était pas donné de faire revivre. Lorsqu'ils expliquaient les œuvres des tragiques anciens,

1. Dans la première moitié du seizième siècle ont été traduits en français l'*Electre* de Sophocle, par Laz. de Baïf; l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Hécube*, la *Médée*, l'*Hercule furieux* d'Euripide, par Th. Sibilet, Laz. et J. A. de Baïf, Bouchetel. Voyez, sur ces traductions, la *Biblioth. franc.* de Gouget J'ai parlé de quelques-unes, t. II, p. 284 sqq., 362 ; III, 416 sqq. Feu Auguste de Blignières, dans son estimable *Essai sur Amyot*, p. 66, 228, a établi, d'après les témoignages contemporains, qu'Amyot s'était exercé dans sa jeunesse à traduire en vers un certain nombre de tragédies grecques. « Le titre de ces tragédies, dit-il, est resté inconnu. Cependant Amyot en revisa plus tard le manuscrit et le confia au célèbre imprimeur Frédéric Morel, son protégé et son ami. Celui-ci annonçait en 1618 qu'il se préparait à le mettre sous presse avec d'autres manuscrits d'Amyot.... » On cite particulièrement, au seizième siècle, les traductions latines de l'*Œdipe roi*, par J. C. Scaliger, de l'*Ajax*, par Jos. Scaliger, de l'*Hécube* et de l'*Iphigénie* par Erasme, de la *Médée* et de l'*Alceste* par Buchanan. Il a été question de quelques-unes, précédemment, t. II, p. 24 ; III, 169, 221 sq.

qu'ils les traduisaient et les imitaient, ils n'étaient point assez séduits par le charme de ces compositions si simples et si régulières, si naturelles et si élégantes; c'était trop exclusivement un hommage qu'ils rendaient à l'antiquité de ces chefs-d'œuvre; ils les révéraient moins comme vrais et comme beaux que comme anciens, et à ce titre ils confondaient dans une même estime, une même imitation, les mérites les plus divers et les plus inégaux. C'est ainsi que Sénèque, ou l'auteur inconnu qu'on a paré de son nom, était mis sans scrupule à côté d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, que souvent même il leur était préféré[1]. L'oracle de la critique au seizième siècle, J. C. Scaliger, ne cachait guère cette préférence[2]. Il pensait à Sénèque lorsque, dans le trop court, trop incomplet, trop désordonné chapitre où il a parlé de la tragédie[3], il accordait tant d'attention aux sentences, les colonnes, selon lui, les piliers de tout l'édifice tragique[4]; lorsque, pour l'instruction des poëtes, il traçait d'avance d'une tragédie d'Alcyone le plan dont s'est si justement moqué Marmontel[5]: au premier acte, une plainte sur le départ de Céyx; au second, des vœux pour le succès de sa navigation; au troisième, la nouvelle d'une tempête; au quatrième, la certitude du naufrage; au cinquième, la vue du cadavre de Céyx et la mort d'Alcyone. Ainsi avait composé Sénèque, ainsi composèrent, trop fidèles à Sénèque et à Scaliger, sans être ramenés dans une meilleure voie par les exemples des Grecs, les Jodelle et les Garnier. Une autre cause d'erreur pour la critique de ce temps, c'est que les préceptes d'Aristote et d'Horace, préceptes quelquefois obscurs et rarement éclaircis par la multiplicité de commentaires, étaient la seule règle des jugements;

1. Voyez t. I, p. 160 sqq.
2. « .... Quem nullo Græcorum majestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore etiam Euripide majorem. Inventiones sane illorum sunt: at majestas carminis, sonus, spiritus ipsius ... » *Poetic.* 1561, lib. VI, c. 6.
3. *Ibid.*, lib. III, c. 96.
4. « (Sententiis) tota tragœdia est fulcienda. Sunt enim quasi columna aut pilæ quædam universæ fabricæ illius. »
5. *Eléments de littérature*, art. *Poétique*.

on rapportait à cette poétique mal comprise, et souvent faussée par des interprétations arbitraires, toutes les productions du théâtre ancien; toujours elles lui étaient jugées conformes, lors même que, pour parvenir à cette conclusion arrêtée d'avance, il fallait en dénaturer le caractère, en altérer les proportions; une critique barbare les torturait sans pitié, pour les ramener toutes, malgré leur diversité, à ce modèle uniforme qu'elle avait créé, véritable instrument de supplice qui rappelle le lit de Procuste.

Tel fut, sauf les exceptions rares et incomplètes que peuvent offrir çà et là les ouvrages d'estimables interprètes d'Aristote, par exemple de Castelvetro[1], de Daniel Heinsius[2], de Gérard Jean Vossius[3], de d'Aubignac[4], de Rapin[5], de Dacier[6], l'esprit qu'on apporta longtemps à l'étude de l'antiquité, et qui se perpétua chez les littérateurs jusque dans ces jours de gloire que les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine firent enfin luire sur notre théâtre. A l'apparition de ces modèles nouveaux, les esprits se sentirent tout à coup délivrés des chaînes que leur avait imposées le pédantisme; l'autorité despotique qu'exerçaient au nom d'Aristote ses commentateurs, tomba tout à coup d'elle-même; il se fit même contre ces tyrans du bon goût, tant ancien que moderne, une sorte de réaction violente, assez semblable à celles qui se remarquent dans les révolutions politiques. A l'intolérance de l'érudition succéda brusquement celle de l'ignorance: on insulta cette antiquité si longtemps encensée; comme on ne la connaissait assez généralement que sous les fausses images qu'en avaient données de fanatiques interprètes, on put d'assez bonne foi, et avec quelque appa-

1. *Poetica d'Aristotele*, etc., Vienne, 1570.
2. *De constitutione tragica secundum Aristotelem*, Leyde, 1610.
3. *Institutiones Poeticæ*, Amsterdam, 1647.
4. La *Pratique du théâtre*, Paris, 1657.
5. *Réflexions sur la Poétique*, Paris, 1674.
6. La *Poétique d'Aristote*, etc., Paris, 1692. Quelques passages de la *Poétique* d'Aristote sont ingénieusement et élégamment commentés dans le *Discours de la tragédie*, écrit en 1638 par Sarrasin, sur l'ordre de Richelieu d'ailleurs et à la louange de l'*Amour tyrannique* de

rence de raison, la tourner en ridicule. Ainsi s'engagea[1] l'interminable guerre des anciens et des modernes, c'est-à-dire de ceux qui s'en prétendaient les représentants. Au milieu de deux partis également déraisonnables dans leurs admirations et dans leurs mépris, se montraient quelques hommes élevés par le génie au-dessus des emportements d'un zèle sans lumières. Véritables disciples des anciens, auxquels ils ressemblaient, et dont ils étaient, pour ainsi dire, la postérité vivante, ils pénétraient sans effort dans un esprit vers lequel les attirait une secrète sympathie; leurs émules, plutôt que leurs imitateurs, ils les reproduisaient dans des œuvres originales, inspirées tout à la fois et par des modèles qui ne peuvent vieillir, et par le spectacle nouveau de la société au milieu de laquelle ils vivaient. Ces œuvres, faites pour le siècle présent, étaient le plus fidèle commentaire de l'antiquité, la plus complète réfutation de ses indiscrets enthousiastes et de ses ignorants détracteurs. Ainsi, de même qu'Aristote n'avait pas rencontré de plus pénétrant interprète de sa théorie poétique que Corneille[2], les tragiques grecs n'avaient été sentis et rendus par personne comme par Racine, et dans ces traductions subites qu'il en faisait à d'illustres amis animés de son enthousiasme[3], et dans la partie la plus véritablement antique de son

Scudéri, sans que Corneille y soit même nommé, et qu'il y soit question des tragiques grecs. Ceux-ci sont, au contraire, souvent et savamment allégués par Balzac dans sa *Dissertation sur l'Hérodes infanticida de Heinsius.*

1. Par deux ouvrages de Ch. Perrault, *le Siècle de Louis XIV*, poëme en 1687; le *Parallèle des Anciens et des Modernes*, en 1688-1696.

2. *Discours sur le poëme dramatique, sur la tragédie, sur les trois unités*, 1663; *Examens* de ses pièces. Voyez une dissertation de M. J. A. l'Isle, intitulée: *Essai sur les théories dramatiques de Corneille, d'après ses Discours et ses Examens*, Paris, 1852.

3. Voyez dans notre t. II, p. 159, note 4, le curieux récit de Valincour. Ce *livre* sur lequel Racine improvisa si éloquemment à Auteuil, chez Despréaux, la traduction de l'*Œdipe roi*, l'avait-il apporté à Auteuil, et était-ce un de ces exemplaires des tragiques chargés de ses notes, que conservent précieusement les bibliothèques de Paris et de Toulouse, dont j'ai eu plus d'une occasion de parler (t. II, p. 8, 183; III, 326), et auxquels M. le marquis de la Rochefoucauld-Liancourt, dans ses *Etudes littéraires et modernes sur Racine*, 1856, a emprunté d'intéressants extraits? L'imagination aime à se le figurer.

Andromaque, de son Iphigénie, de sa Phèdre[1]; par Fénelon, dans le quinzième livre de son Télémaque[2]; par l'un et par l'autre, dans ces écrits[3] où ils jugeaient en grands critiques ce qu'ils savaient reproduire en poëtes. Il ne fut pas toutefois donné aux grands écrivains de ce siècle de terminer par l'autorité de leurs productions, si anciennes et si modernes tout ensemble, si propres à réunir par ce double caractère des prétentions opposées, la folle querelle qui agitait le monde littéraire. Elle se transmit comme un héritage à une seconde génération de pédants et de beaux esprits, et ne finit, dans le siècle suivant, que par la lassitude des athlètes qui se disputaient la victoire, sans doute aussi par l'ennui des spectateurs[4].

L'ouvrage que le père Brumoy publia en 1730 sur le théâtre des Grecs, se ressent encore de ces passions si vives et si persévérantes; au soin qu'il prend de les accorder, on s'aperçoit qu'elles n'ont pas cessé de diviser la critique. Brumoy se ménage avec adresse auprès des deux opinions régnantes; il caresse tout à la fois le rigorisme de Dacier et les principes relâchés de Fontenelle et de La Motte[5]; il compose du mélange bizarre de doctrines si

1. En 1667, 1674, 1678. — 2. En 1699. Voyez notre t. II, p. 90 sqq.

3. Voyez les préfaces du premier, et, du second, ses *Lettres:* à l'Académie française *sur l'éloquence, la poésie, l'histoire*, etc. (imprimée en 1718); à La Motte, *sur les anciens et les modernes* (écrite en 1714). Les *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, dans lesquelles, en 1694, Boileau a repoussé les attaques de Ch. Perrault contre Homère et Pindare, ne contiennent malheureusement rien qui ait rapport aux tragiques grecs. Un ami de Boileau et de Racine, qui avait sans doute avec eux quelque communauté de goût, et fut le successeur du second à l'Académie française, Valincour, a donné, je ne sais en quelle année, des *Observations critiques sur l'Œdipe de Sophocle.*

4. Elle a repris pour nous tout son intérêt dans l'excellent livre publié en 1856 par H. Rigault, son *Histoire de la querelle des anciens et des modernes.* Il forme le premier volume de ses *Œuvres complètes*, sorte de monument funèbre que l'amitié et le goût de la bonne littérature lui ont élevé, bien prématurément, hélas! en 1859.

5. La Motte, dans ses ingénieux *Discours sur la tragédie*, imprimés en 1730, n'a parle que d'une seule tragédie grecque, l'*Œdipe* de Sophocle, et pour y relever, avec discrétion, certains défauts de vraisemblance, qu'il a cherché à éviter dans le sien. C'est sur Homère qu'ont porté toutes ses censures. Les tragiques grecs ont été moins épargnés par Fontenelle. J'ai donné (t. I, p. 236) un exemple du ton qu'il prenait

contradictoires, une sorte du code assez flexible, dont il applique les articles, selon la circonstance, en vrai casuiste littéraire. Il est facile de juger, malgré les égards qu'il témoigne pour notre délicatesse moderne, que l'antique simplicité lui plairait davantage, mais il n'ose avouer franchement cette préférence. Il ne loue pas les Grecs, il les excuse, il les supporte; il montre, pour ce que nous nommons leurs défauts, et ce qu'on pourrait souvent appeler d'un autre nom, cette tolérance qu'un homme de bonne compagnie a dans le monde pour les singularités d'un étranger. Quelquefois cependant il lui arrive de prendre ouvertement leur défense, mais alors il compromet leur cause par le langage bas et grossier qu'il leur prête, ou, ce qui est plus fâcheux peut-être, par la parure vulgaire dont il prétend orner leur naïveté. La prose dans laquelle il les traduit[1] est loin de cette prose à la fois naturelle et élégante dans laquelle Fénelon savait conserver les grâces simples et nobles de la poésie d'Homère et de Sophocle. Qui pourrait reconnaître les Grecs sous ce déguisement qui les défigure? Et cependant cet écrivain, si peu propre à reproduire l'antiquité, n'est pas étranger à son génie, il sent quelquefois vivement ce qu'il est impuissant à rendre; il mêle à de plates traductions des remarques fines et ingénieuses. Du reste, son attention ne se porte guère que sur les détails des pro-

avec eux. Le même écrit (*Remarques sur quelques comédies d'Aristophane, sur le théâtre grec*, etc.) m'en aurait pu fournir bien d'autres. Si Eschyle y est appelé *fou*, certaines scènes d'Euripide y sont traitées de *basses*, même de *burlesques*, et les Athéniens, qui les trouvaient belles, de *barbares*. Dans sa *Digression sur les anciens et les modernes*, on rencontre ce trait, dépassé depuis par Voltaire : « Les meilleurs ouvrages de Sophocle, d'Euripide.... ne tiendront guère devant Cinna, Horace, Ariane....» Thomas Corneille occupe ici, on devine pourquoi, la place de Racine, qui n'aurait pas moins à se plaindre de ce jugement tranchant que les poëtes grecs Dans ses *Réflexions sur la Poétique*, ouvrage plein d'ailleurs de vues fines et ingénieuses, mais gâté par la même sorte de partialité, il est très-peu question de l'un, et point du tout des autres.

1. Il a traduit, pour les insérer dans ses analyses, des morceaux de tous leurs ouvrages, et, en entier, l'*Œdipe roi*, le *Philoctète*, l'*Électre* de Sophocle, l'*Hippolyte*, l'*Alceste*, l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Iphigénie en Tauride*, d'Euripide.

ductions qu'il analyse; rarement il les envisage dans leur ensemble; plus rarement encore s'élève-t-il à des considérations générales sur l'esprit et les procédés de l'art tragique chez les Grecs et chez les nations modernes. Son livre, utile par les notions particulières qu'on y peut rencontrer, ne laisse dans l'esprit aucun système précis et arrêté sur cette belle partie de la littérature ancienne qu'il devait faire connaître; les idées y manquent à la fois d'étendue et d'unité; l'indécision en est le caractère dominant[1], et ce défaut s'est encore augmenté dans les éditions successives qu'on en a données[2], par le soin qu'ont pris les éditeurs, et qu'en effet ils devaient prendre, de contredire leur auteur toutes les fois que l'occasion s'en présentait, c'est-à dire presque à chaque instant. Le texte original disparaît aujourd'hui au milieu des additions dont on l'a enrichi; les travaux du P. Fleuriau[3], de Brottier neveu, de Rochefort, de La Porte du Theil, de Prévost, en dernier lieu de Raoul-Rochette, ont donné une valeur nouvelle à un ouvrage qui leur appartient à vrai dire beaucoup plus qu'à Brumoy, mais auquel on a religieusement conservé le nom du critique qui n'en est plus pour nous que le fondateur. C'est ainsi que le vaisseau

1. C'est ce que remarque l'auteur d'un *Parallèle des tragiques grecs et françois* publié à Lille et à Lyon en 1760. Le P. Brumoy semble toutefois à cet auteur (l'abbé Jacquet) trop prévenu en faveur des premiers; il se montre lui, bien qu'avec réserve, plus favorable aux autres, leur tenant compte des gênes de notre système tragique qu'il leur a fallu vaincre. Cette argumentation le conduit à marquer les différences générales des deux théâtres, ce qu'il fait avec sagacité, avec justesse, dans un style élégant et quelquefois spirituel. Il est à regretter que cette dissertation, fort estimable, n'ait pas été comprise parmi les morceaux dont on a successivement grossi l'œuvre primitive du P. Brumoy.

2. En 1732, 1749, 1763, 1785, enfin en 1820.

3 Harles, dans ses notes sur la *Bibliothèque grecque* de Fabricius, t. II, p. 161, nomme parmi les nouveaux éditeurs du *Théâtre des Grecs* le P. Tournemine. On lit, en tête de la *Mérope* de Voltaire, une lettre écrite le 23 décembre 1738 par le P. Tournemine au P. Brumoy, dans laquelle le célèbre jésuite, renvoyant à son confrère le manuscrit de la *Mérope* que celui-ci lui avait confié, exprime vivement l'admiration que lui inspire cette belle production, son contentement de n'y point retrouver le mélange de ces intrigues d'amour par lesquelles le goût moderne était en possession d'altérer les sujets les plus graves, y reconnaît enfin « la simplicité, le naturel, le pathétique d'Euripide. »

de Thésée, soigneusement réparé par la piété des Athéniens, s'appelait encore au bout de mille ans, après avoir été renouvelé tant de fois, le vaisseau de Thésée.

Vers le temps où se publiait le livre du P. Brumoy, un littérateur formé à des principes de goût plus sévères, par les exemples domestiques du grand Racine, par les conversations de Boileau, par les leçons de Rollin, le judicieux et élégant auteur des Réflexions sur la poésie, lisait à l'Académie des inscriptions et belles-lettres[1] les mémoires où il a comparé, non sans une impartialité fort méritoire, l'Andromaque, l'Iphigénie, la Phèdre françaises et leurs modèles grecs. Ces mémoires, il devait les reproduire plus tard, en 1752, avec un travail plus complet sur le théâtre de son père, et un traité de la poésie dramatique, ancienne et moderne. La connaissance, l'amour de la tragédie grecque étaient, chez L. Racine, comme une tradition de famille à laquelle il ne pouvait manquer de rester fidèle. Toujours il en parle avec science, avec goût, avec agrément, mais peut-être aussi avec une préoccupation trop grande et de la Poétique d'Aristote, et de l'espèce particulière de tragédie que les spéculations de nos critiques et les œuvres de nos poëtes ont tirée de cette Poétique. Le même point de vue restreint qui lui a fait traiter avec une sévérité qu'on juge aujourd'hui excessive toutes les scènes modernes, la nôtre exceptée, et de la nôtre même ce qui n'était point conforme au type arrêté dans son esprit, ne lui a pas toujours permis d'apprécier assez librement, assez exactement, le génie tragique des Grecs, son unité à travers ses transformations diverses, l'originalité qui le distingue même des imitations qu'il a produites. Les idées de L. Racine à cet égard ne manquent pas, dans leur expression, de ces grâces sérieuses et simples, qui semblent, chez un écrivain de si noble maison littéraire, de si grave et si aimable école, un héritage, une tradition du grand siècle; mais on a le droit de les trouver parfois incomplètes et vagues.

1. De 1726 à 1730, de 1731 à 1736. Voyez *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. VIII, p. 288, 300; X, 311.

La même critique, comme aussi quelques-unes des mêmes louanges, peuvent être adressées aux travaux nombreux dont les représentations dramatiques des anciens, l'histoire et les usages particuliers du théâtre des Grecs, le caractère général de leur tragédie et ses principaux monuments, fournirent le sujet, dans la première moitié du dix-huitième siècle, à de savants académiciens, confrères de L. Racine, Boindin[1], Vatry[2], Fraguier[3], Dacier[4], Boivin jeune[5], Sallier[6], Hardion[7], Sévin[8]; à ceux qu'y ajoutèrent, jusque dans les dernières années du même siècle, Batteux[9], Chabanon[10], Rochefort[11], Barthélemy[12], Lebeau jeune[13], Burigny[14], Dupuy[15]. En rappelant tous ces noms d'hommes qui ont

1. *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. I, p. 136; IV, 132: *sur la forme et la construction des théâtres anciens, sur les masques et les habits de théâtre des anciens.*

2. *Ibid.*, t. VIII, p. 188, 199, 211; XV, 255; XIX, 219, etc.: *sur la récitation des tragédies anciennes; sur les avantages que la tragédie ancienne retirait de ses chœurs*; sur cette question: *S'il est nécessaire qu'une tragédie soit divisée en cinq actes; sur l'origine et les progrès de la tragédie*; etc.

3. *Ibid.*, t. II; p. 438: *sur l'ancienneté des symboles et des devises établie par l'autorité d'Eschyle et d'Euripide*, etc.

4. *Ibid.*, t. III, p. 100: *sur l'Œdipe de Sophocle.*

5. *Ibid.*, t. III, p. 100; VI, 372: *sur l'Œdipe de Sophocle.*

6. *Ibid.*, t. V, p. 81, 105, 125; VI, 385; VIII, 224: *sur l'Agamemnon d'Eschyle, l'Œdipe à Colone* de Sophocle, quelques passages d'Euripide.

7. *Ibid.*, t. V, p. 116, 119; VII, 187; VIII, 243, 264, 276; IX, 36, 44; X, 323: *sur l'Iphigénie en Tauride, les Phéniciennes, la Médée, l'Andromaque, le Rhésus* d'Euripide.

8. *Ibid.*, t. V, p. 158: *sur quelques endroits de divers auteurs grecs et latins.*

9. *Ibid.*, t. XXXIX, p. 54, 62, 71. etc. XLII, 452, 473: *sur la Poétique d'Aristote; sur l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine; sur l'Œdipe de Sophocle.*

10. *Ibid.*, t. XXX, p. 539: *sur Homère considéré comme poëte tragique.*

11. *Ibid.*, t. XXXIX, p. 126, 159: *sur l'objet de la tragédie chez les* Grecs.

12. *Ibid.*, t. XXXIX, p. 172: *sur le nombre des pièces qu'on représentait dans un seul jour au théâtre d'Athènes.*

13. *Ibid.*, t. XXXV, p. 432: sur les allusions faites à des circonstances historiques par les tragiques grecs.

14. *Ibid.*, t. XXIX, p. 58: sur la partie historique des *Perses* d'Eschyle.

15. *Ibid.*, t. XXVIII, p. 123; XXXI, 156, 173; XLI, 433: *sur l'Œdipe roi de Sophocle; sur le texte et les traductions du Philoctète de Sophocle, de l'Iphigénie en Tauride, de l'Hippolyte d'Euripide.*

été, dans des générations successives, à peu près contemporains, je ne les range pas précisément selon leur ordre chronologique, mais plutôt d'après la classification, énoncée plus haut, des divers objets de leurs recherches. Des travaux entrepris avec un tel ensemble, si multipliés, si suivis, sont assurément dignes de beaucoup d'estime; ils ont été très-profitables; s'ils n'ont pas suffi à tout expliquer, à tout éclaircir, ils ont beaucoup avancé l'œuvre: toutefois, ce qui y domine et devait y dominer, c'est plutôt la recherche érudite de certains faits historiques, la discussion de certaines difficultés philologiques, que le sentiment, l'intelligence, l'expression vive et passionnée du génie tragique des Grecs.

A ce qui leur manquait de ce côté, n'ont point assez suppléé les traductions des tragiques grecs publiées en assez grand nombre à la fin du dix-septième siècle et pendant tout le cours du dix-huitième, par plusieurs de ces savants comme Dacier [1], Boivin jeune [2], Brottier neveu [3], Dupuy [4], Rochefort [5], et par d'autres littérateurs comme Larcher [6], Lefranc de Pompignan [7], Prévost [8], Belin de Ballu [9]. Ce n'est point que je partage le mépris trop superbe professé aujourd'hui pour ces traductions, où leurs auteurs ont mis après tout beaucoup de science, de travail patient, quelquefois de pureté et d'élégance, et

1. Celle de l'*Œdipe roi* et de l'*Électre* de Sophocle, Paris, 1692.
2. Celle de l'*Œdipe roi* de Sophocle, posthume, Paris, 1729.
3. Celles des *Trachiniennes*, de l'*Œdipe à Colone*, de l'*Antigone*, dans la cinquième édition du *Théâtre des Grecs* de Brumoy; Paris, 1785.
4. Celle de l'*Ajax*, des *Trachiniennes*, de l'*Œdipe à Colone*, de l'*Antigone* de Sophocle, Paris, 1762; de son théâtre entier, Paris, 1777.
5. Celle de l'*Ajax* de Sophocle, dans la cinquième édition du *Théâtre des Grecs* de Brumoy, Paris, 1785; de toutes ses tragédies, Paris, 1788.
6. Celle de l'*Électre* d'Euripide, Paris, 1750.
7. Celle du théâtre d'Eschyle, Paris, 1770 et 1786.
8. Celle du théâtre d'Euripide, à part, Paris, 1782, et, depuis, dans la cinquième édition du *Théâtre des Grecs* de Brumoy, Paris, 1785.

Celle de l'*Hécube* d'Euripide, Paris, 1783. L'auteur s'est proposé d'y mettre, et comme l'a remarqué Dupuy, dans le *Journal des Savants* de cette année, y a mis plus de fidélité à la lettre et à l'esprit du texte, que n'avaient fait ses devanciers.

qui n'ont été rien moins qu'inutiles à celles qu on a faites depuis des mêmes chefs-d'œuvre. Il me semble qu'on abuse un peu trop contre elles du progrès que le temps a amené dans la correction et l'intelligence des textes, dans le sentiment de l'art antique, des changements qui se sont introduits dans la manière de traduire, et qui ne sont peut-être pas tous des progrès. Mais, ces réserves faites, je répéterai, ce que j'ai plus d'une fois dit ailleurs [1], que les auteurs de ces traductions se sont trop souvenus, en les écrivant, des habitudes de notre scène; qu'ils y ont trop ramené la scène antique; que, plus fidèles à la lettre qu'à l'esprit de ce qu'ils avaient à rendre, ils en ont trop souvent émoussé la vivacité poétique, trop souvent altéré, fardé la simplicité, la naïveté; qu'en somme ils ont généralement, contre leur intention, exprimé laborieusement de la tragédie grecque une image assez peu ressemblante. J'excepterai la dernière en date de ces traductions, celle que La Porte du Theil a donnée d'Eschyle [2], et qui se distingue précisément par une application souvent heureuse, quelquefois pénible et bizarre, à suivre les allures les plus extraordinaires de son modèle.

Ces ouvrages que produisit dans le dix-huitième siècle l'étude sérieuse des tragiques grecs, n'étaient pas, pour bien des raisons, à cause de leurs défauts et même de leurs mérites, de nature à redresser les idées superficielles et fausses que ne cessait d'en donner une littérature plus mondaine à un public devenu, par le relâchement de l'éducation, par les distractions croissantes de la société, désormais peu capable de les vérifier. Le temps où la cour littéraire de Sceaux prêtait l'oreille aux éloquentes versions de Sophocle, d'Euripide, qu'y improvisait, comme naguère Racine devant ses amis [3], le savant Malezieu; où, sous la direction de cet ami des lettres antiques, elle s'amusait à représenter une traduction qu'il avait écrite pour

1. Voyez particulièrement t. I, p. 268 sq.; II, 60 sqq.
2. De ses *Choéphores*, Paris, 1770; de tout son théâtre, dans la cinquième édition du *Théâtre des Grecs* de Brumoy, Paris, 1785, et, à part, Paris, 1795.
3. Voyez, plus haut, p. 346, et t. II, p. 159.

elle de l'*Iphigénie en Tauride;* où le jeune Voltaire, admis à ces entretiens, à ces fêtes classiques, y concevait la première idée de son Œdipe [1]; où, dans une autre petite cour, non moins zélée pour la gloire de l'antique tragédie, on provoquait à la faire revivre le talent malheureusement impuissant de Longepierre [2]; ce temps, malgré les dates, appartenait plus au dix-septième siècle qu'au dix-huitième. De même, Saint-Évremond [3], homme du premier, avait, comme d'autres fauteurs de Perrault, anticipé sur la légèreté dédaigneuse du second, lorsqu'il lui avait plu de ne voir dans le théâtre tragique des Grecs qu'une école dangereuse de terreur superstitieuse et de lâche commisération; lorsque, vantant les progrès que la peinture de l'amour avait valus et promettait à notre tragédie, il avait prononcé ce singulier oracle, bientôt démenti par l'événement : « Qui pourrait traduire en français, dans toute sa force, l'*Œdipe* même, ce chef-d'œuvre des anciens? J'ose assurer que rien au monde ne nous paraîtrait plus barbare, plus funeste, plus opposé aux vrais sentiments qu'on doit avoir. » Le théâtre d'ailleurs, la grande école de l'époque, n'avait cessé de s'éloigner de la simplicité grecque, grâce aux vices apparemment impérissables que lui conservaient soigneusement les Lagrange-Chancel [4], les Danchet [5], les Boissy [6], les Châteaubrun [7], les Poinsinet de Sivry [8], les Marmontel [9], Lafosse [10] et Crébillon [11] eux-mêmes, et dont ne s'écartaient pas autant qu'on aurait pu le croire Guimond de La Touche, dans son Iphigénie en Tauride [12], Ducis, dans son Œdipe chez Admète [13], La Harpe, dans son Philoctète [14]; j'ajouterai, grâce aux beautés nouvelles dont l'enrichissait Voltaire.

1. Voyez Voltaire, Epître dédicatoire d'*Oreste* à la duchesse du Maine.
2. Voyez Voltaire, *ibid,* et ce qui, d'après d'autres ouvrages, est dit de cette tentative au t. II. p. 247 de nos *Études.*
3. *De la tragédie ancienne et moderne.*
4. Voyez nos *Etudes*, t. III, p. 225 sqq., IV, 125 sqq.
5. *Ibid.*, t. IV, p. 228 sq. — 6 *Ibid.*, t. III, p. 228 sq.
7. *Ibid.*, t. II. p. 146 sqq.; III ; 421 sqq. — 8. *Ibid.*, t. II, p. 52 sqq
9. *Ibid.*, t. IV, p. 228 sqq. — 10. *Ibid.*, t. III, p. 421.
11. *Ibid.*, t. II, p. 363 sqq. — 12. *Ibid*, t. IV, p. 127 sqq.
13. *Ibid*, t. II, p. 208 sqq. — 14. *Ibid.*, t. II, p. 92 sqq.

Si les premiers corrompaient le goût en défigurant par des intrigues puérilement romanesques, par des mœurs fausses, par un style déclamatoire et emphatique avec faiblesse, les fictions qu'ils empruntaient aux Grecs; Voltaire en imprimant à la marche de notre tragédie un mouvement plus rapide et plus entraînant, en élevant le langage et les situations de ses drames à une dignité plus soutenue, rendait les spectateurs qu'il enchantait par ces nouveautés séduisantes, tout à fait étrangers au génie de la tragédie antique, si calme dans son développement régulier, si familière et si naïve dans ses peintures. Aussi tomba-t-elle insensiblement dans le mépris le plus universel : il suffisait qu'une scène fût imitée du grec, pour qu'elle fût rejetée par les comédiens; les auteurs se gardaient soigneusement de suivre des modèles si décriés, ou si l'instinct du talent, que ne peuvent enchaîner les préjugés de la foule, les y ramenait, ils avaient soin, pour réparer un moment de faiblesse, de les insulter dans leurs préfaces. Voltaire avait donné l'exemple de cette ingratitude et de cette légèreté, après l'éclatant succès de son Œdipe, dans lequel Sophocle cependant était bien pour quelque chose [1]; et depuis, à un âge où la réflexion devait avoir fixé ses idées, il se permit, entre beaucoup d'autres de même sorte, ces phrases dédaigneuses, résumé exact de presque tout ce qui se disait et s'écrivait alors sur le théâtre grec :

« .... Ce serait manquer d'âme et de jugement que de ne pas avouer combien la scène française est au-dessus de la scène grecque, par l'art de la conduite, par l'invention, par les beautés de détail, qui sont sans nombre [2].... »

« Les belles scènes de Corneille et les touchantes tra-

1. *Lettres sur Œdipe*, 1719.
2. *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, servant de préface à Sémiramis, 1748.

gédies de Racine l'emportent autant sur les tragédies de Sophocle et d'Euripide, que ces deux Grecs l'emportent sur Thespis [1].... L'idée de cette situation est dans Euripide, mais elle y est comme le marbre est dans la carrière, et c'est Racine qui a construit le palais [2].... Je m'imagine qu'Euripide serait honteux de sa gloire, qu'il irait se cacher, s'il voyait la Phèdre et l'Iphigénie de Racine [3]. »

Ce mépris de l'antiquité était trop injuste pour être tout à fait sincère. Son génie le lui reprochait en secret, et lui-même l'expia par plus d'un désaveu public [4]. Mais toujours l'y ramenèrent, soit une déférence intéressée pour une opinion qu'il voulait ménager, soit la jalousie ombrageuse d'une gloire qui ne pouvait souffrir de rivalité, même chez les anciens. Il eût suffi d'ailleurs, à part les caprices d'une sensibilité mobile, les calculs d'une vanité irritable, pour lui ouvrir cette fausse voie et l'y retenir, de l'esprit général du temps auquel lui-même ne pouvait rester étranger; de cet esprit si bien expliqué, dans un discours que j'ai grand plaisir et grand intérêt à citer, par un très-judicieux et très-spirituel historien, non-seulement des révolutions de l'ordre politique et moral, mais des révolutions du goût [5].

« Un des caractères distinctifs du dix-huitième siècle fut une présomption dédaigneuse, une conviction que tout devait être jugé de son propre point de vue, un aveugle-

1 *Dictionnaire philosophique*, 1764, art. *Anciens et modernes.*

2. *Ibid.*, art. *Art dramatique.*

3. *Discours aux Welches*, 1764. Voyez, sur ces attaques si fréquentes et si vives de Voltaire contre le théâtre tragique des Grecs, nos *Études*, t. I, p. 251; II, 159 sqq.; III, 2, 73, 212, 215, etc. Voyez aussi sur les écrits de quelques-uns de ses défenseurs ou de ses adversaires, dans cette querelle, de Dumolard, de Gaillard, du duc de Lauraguais, notre t. I, p. 296, 373.

4. Voyez le *Discours* en vers prononcé en 1732, avant la représentation d'*Ériphyle*; l'Epître dédicatoire d'*Oreste* à la duchesse du Maine, en 1750; quelques notes de son *Commentaire* sur Corneille, en 1764.

5. M. de Barante, *Discours* prononcé dans une séance publique de l'Académie française le 5 janvier 1843, pour la réception de l'auteur du présent livre. Voyez encore son *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle*, publié, je crois, en 1809, et depuis souvent réimprimé.

ment sur les circonstances qui avaient dû, selon les époques, agir nécessairement sur les peuples, les hommes, les mœurs, les lois et les œuvres de l'esprit. Reconnaissant avec orgueil la marche progressive de la civilisation, il appliqua à tout cette loi de perfectionnement. Chaque année, chaque pas, avait dû, selon lui, amener une supériorité du lendemain sur la veille, non-seulement dans les sciences qui recueillent des faits pour en expliquer la cause, mais aussi dans la poésie, les beaux-arts et le langage, c'est-à-dire dans la région du sentiment et de l'imagination. »

Un écrivain célèbre, fondateur du grand monument scientifique et littéraire qui devait glorifier la civilisation moderne, un autre qui prêta à l'entreprise un zélé concours, Diderot et Marmontel, distingués tous deux dans la critique par des aperçus ingénieux, nouveaux, d'une hardiesse souvent aventureuse, auraient été disposés à plus de justice pour la tragédie grecque. Malheureusement ils la connaissaient peu et n'y touchèrent que par rencontre, en passant. Ce qu'ils en ont dit toutefois mérite un souvenir.

Diderot eût souhaité à notre scène un langage plus familier et plus véhément, plus de mouvement, plus de spectacle. La réforme dont il concevait l'idée eût brisé le joug, gênant pour la passion, de ce que les poétiques reçues appelaient la décence, les bienséances; elle eût, dans l'intérêt d'une expression qui lui semblait froide si elle n'était frénétique et désordonnée, substitué aux longues tirades les courtes et vives répliques, plus souvent encore les apostrophes, les exclamations sans suite, le silence même; elle eût fait une très-forte part à la pantomime, à ce que nous nommons aujourd'hui la mise en scène. Ce que sa théorie avait d'exagéré, de faux, parut bien manifestement par ses drames; ce qu'elle contenait de vrai, par quelques passages des écrits destinés à les annoncer, à les soutenir, par ceux notamment où il loua chez les tragiques grecs, plus qu'il n'était alors d'usage, la simplicité de l'intrigue et du dialogue, la naïveté de l'accent, le naturel hardi, l'effet frap-

pant des tableaux. De bonne heure, en 1748, dans un ouvrage auquel on ne peut renvoyer, mais dont, heureusement, Lessing[1] a extrait quelques bonnes pages de critique, il avait avoué une préférence pour la manière des Grecs qui dut blesser chez plus d'un poëte, d'un littérateur, la conviction, en ce temps si arrêtée, de notre incontestable, de notre complète supériorité. Plus tard, en 1757, en 1759, dans les Entretiens sur le Fils naturel, dans le traité de la Poésie dramatique publié avec le Père de famille, il revint à un parallèle si délicat, et exalta, non sans cette éloquence de l'enthousiasme qu'il cherchait constamment et rencontrait quelquefois, certaines beautés tout à fait antiques du théâtre grec. J'ai cité[2] la vive peinture qu'il a retracée des grands spectacles offerts par la tragédie des *Euménides;* on peut y joindre plus d'une chaleureuse analyse du *Philoctète*, pièce qu'il semble avoir affectionnée et à laquelle il revient sans cesse. Il est fâcheux qu'il n'en ait point analysé, ni peut-être connu d'autres. Quelles heureuses inspirations eût trouvées dans ces modèles de vérité passionnée le critique, je ne dis pas l'auteur dramatique qu'a si bien inspiré Térence[3]! Une chose encore fort regrettable, c'est que tant de délicates appréciations, de vues ingénieuses, soient comme perdues dans des ouvrages où l'on n'est guère tenté aujourd'hui d'aller les chercher, desquelles écartent une continuelle et fastidieuse apologie des drames de l'auteur, le décousu, la fantaisie qu'il affecte, l'emploi dans lequel il se complaît de cadres romanesques qui ont perdu tout intérêt[4].

1. *Dramaturgie*, art. sur *le Père de famille*.
2. T. I, p. 372 sq.
3. Diderot avait promis à M. Suard, pour ses *Variétés littéraires*, un article qui se faisait attendre. M. Suard impatienté lui envoie un matin son domestique, avec l'ordre de ne pas revenir sans l'article promis. Il faut bien que Diderot s'exécute : il se met à son bureau et y écrit tout d'une haleine, avec une verve encore animée par la mauvaise humeur, un excellent morceau sur Térence. Voyez *Variétés littéraires*, édit. de 1804, t. III, p. 387 et suiv.
4. Dans deux articles du *Journal des Débats* (15 et 19 janvier 1858), que les *Œuvres complètes* de l'auteur ont reproduits en 1859 (t. II, p. 184), H. Rigault, rendant compte, avec autant d'esprit que de bien-

Ces défauts ne sont point ceux du livre plus franchement, plus sévèrement, plus exclusivement didactique dans lequel Marmontel, en 1787, reproduisit, fort améliorées, les idées qu'il avait exposées sur la littérature, en 1763, dans sa Poétique française, de 1751 à 1772 dans l'Encyclopédie. Je ne sais jusqu'à quel point était fondé le reproche que La Harpe lui a fait[1] de ne point savoir le grec, jusqu'à quel point ce reproche était bien placé dans la bouche de La Harpe. Quoi qu'il en soit, plusieurs articles de ses Éléments de littérature[2] contiennent, par malheur en trop petit nombre encore, sur l'art tragique des Grecs, sur quelques-uns des caractères particuliers qui le distinguent, vérité naïve des sentiments[3], familiarité noble du langage,

veillance, de ces *Études*, et s'arrêtant, particulièrement, à la présente revue, y réclamait une place, à côté de Diderot, pour Grimm, qu'il caractérisait ainsi : « .... Français d'esprit et Allemand de naissance.... élève d'Ernesti, qui appliquait à la critique littéraire une instruction classique et une liberté de goût puisées en Allemagne, avec une finesse de tour et une clarté de style empruntées à la France. » « Grimm, ajoutait-il, défendait Homère contre Fontenelle, La Motte et l'abbé Terrasson, et le défendait par les bonnes raisons, en vantant dans l'*Iliade* ce que le dix-huitième siècle y tournait en dérision, la naïveté des caractères et la simplicité des mœurs. Grimm proclamait « sublimes » l'*Alceste* d'Euripide et les beautés les plus antiques de Sophocle. Au milieu de l'enthousiasme excité par l'*Anacharsis*, Grimm, aussi calme que nous le sommes aujourd'hui, le définit une œuvre intéressante, sans vues originales, sans imagination, « où les ressemblances d'Athènes et de Paris sont si prodigieuses qu'on les pourrait croire inventées par l'auteur, si l'auteur inventait quelque chose, » et où le héros scythe, le jeune Anacharsis, n'est qu'un docte abbé français, membre de l'Académie des inscriptions (*Correspondance littéraire*, 15 janvier 1758, 15 décembre 1764, et mai 1789). Cette avance prise par Grimm sur ses contemporains, cette impartialité de goût et cette clairvoyance, font de ce Parisien allemand un précurseur du goût du dix-neuvième siècle, un des premiers vengeurs de l'antiquité méconnue.... » Je ne pouvais mieux combler que par cette citation d'H. Rigault la lacune qu'il m'a signalée, heureux en même temps de rendre hommage à sa mémoire, toujours si précieuse et si chère.

1. *Lycée*.
2. Voyez particulièrement les articles *Convenance*, *Dénoûment*, *Épopée*, *Exposition*, *Familier*, *Narration*, *Style*.
3. Je citerai ici cette phrase de l'article *Convenance*, comme complément de ce que j'ai rapporté et dit moi-même (t. III, p. 1 sqq., 31 sqq.) sur un point souvent controversé : « Je suis même persuadé qu'Iphigénie, allant à la mort d'un pas chancelant, avec la répugnance naturelle à son sexe et à son âge, comme dans Euripide, eût fait verser encore plus de larmes.... »

simplicité, grandeur, intérêt des expositions[1], des vues aussi justes que peu communes à cette époque, qui n'ont pas influé le moins du monde, on l'a pu voir par ses Héraclides[2], sur la pratique de Marmontel lui-même, et dont il eût été à souhaiter que, dans la théorie, l'auteur du Lycée profitât davantage.

Les décisions tranchantes échappées à Voltaire dans quelques moments de mauvaise humeur furent religieusement recueillies par La Harpe, qui en fit le texte d'un Essai sur les tragiques grecs, publié par lui en 1778, dans une édition complète de ses œuvres. Cet essai, il le reproduisit vers 1786 dans ses leçons au Lycée, en 1799 dans le livre où il les réunit sous le titre de Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne. La préface de son Philoctète en 1781, son commentaire de Racine composé en 1795 et 1796, et imprimé après sa mort, seulement en 1807, le commentaire de Voltaire, qu'on a extrait de ses notes et publié en 1814, en offrirent comme le complément. Les jugements de La Harpe sur les tragiques grecs ont exercé et exercent encore sur la manière dont on les juge dans le monde une trop fâcheuse influence, pour que je ne doive pas m'arrêter ici à faire ressortir tout ce qu'ils ont, selon moi, de léger, d'erroné. Ce sera répondre, implicitement, à beaucoup de détracteurs de la tragédie grecque; ce sera résumer quelques-unes des vues générales auxquelles peuvent se rattacher les nombreux et longs développements contenus dans ces Études.

Je commence par rendre hommage aux qualités éminentes qui distinguent la critique de La Harpe. Personne n'estime, plus que je ne le fais, le bon sens qu'il porte dans l'examen des compositions littéraires; bon sens sévère et incorruptible, que ne peuvent séduire tous les agréments du bel esprit, tous les prestiges du faux goût, auquel ne se dérobe aucun vice de pensée ou de style, aucun

1. Marmontel donne de ces belles expositions des exemples qu'il prend non-seulement chez Sophocle, mais encore chez Eschyle, auquel La Harpe a fort mal à propos refusé un tel genre de mérite.
2. Voyez, plus haut, p. 228 sqq.

défaut de plan. On retrouve en lui chacun des traits de cet utile conseiller qu'Horace[1] et après lui Despréaux recommandent au poëte de chercher:

Un sage ami, toujours rigoureux, inflexible,
Sur vos fautes jamais ne vous laisse paisible;
Il ne pardonne pas les endroits négligés;
Il renvoie en leur lieu les vers mal arrangés;
Il réprime des mots l'ambitieuse emphase;
Ici le sens le choque, et plus loin c'est la phrase;
Votre construction semble un peu s'obscurcir,
Ce terme est équivoque, il le faut éclaircir :
C'est ainsi que vous parle un ami véritable[2].

Le zèle qu'apporte La Harpe à cet emploi n'est pas tout à fait ce zèle bienveillant de l'amitié dont parle Boileau. La Harpe ne veut pas seulement ramener le talent qui s'égare dans une fausse route, vous croiriez qu'il veut encore le punir de ses écarts. On l'a dit, et je ne puis mieux faire que de le répéter, « il poursuivait le mauvais goût avec une sorte de haine[3]. » Il le combattait à outrance, comme un ennemi personnel, et ne lâchait prise qu'après l'avoir fait expirer lentement, sous les traits redoublés d'une raison puissante et d'une éloquence toute passionnée. C'est là un de ses mérites ; c'est aussi un de ses défauts. Dans sa polémique véhémente, mais sans retenue et sans mesure, on ne retrouve pas toujours ce censeur de bonne compagnie, dont nous parle Horace[4], qui ne fait point usage de toutes ses forces, qui les modère même à dessein, comme pour se faire pardonner d'avoir raison. La Harpe n'est point arrêté par un semblable scrupule; il use quelquefois si orgueilleusement, si cruellement de la victoire, qu'on se sent pris de pitié pour les vaincus, et qu'on se mettrait presque, contre lui, du parti des mauvais écrivains. Cette chaleur qu'il montre dans le blâme, il la porte aussi dans l'éloge; il sait parler éloquemment des grands génies; il trouve des paroles dignes du portrait d'un Homère, d'un Démosthène,

1. *Ad. Pison.*, 445 sqq. — 2. *Art poétique*, ch. I.
3. M. Villemain, *Discours sur les avantages et les inconvénients de la critique*, 1814; voyez *Discours et mélanges littéraires*.
4. *Sat.*, I, x, 13 sq.

d'un Cicéron, d'un Tacite, d'un Racine, d'un Voltaire; on voit toutefois qu'il est encore moins inspiré par le sentiment de leurs beautés et par l'amour de leurs œuvres que par une vive aversion pour les détracteurs de leur gloire; il y a toujours quelque méchant auteur, quelque critique mal avisé, qui paye les frais de son admiration, et sur qui elle retombe de tout son poids. La passion, on peut le croire, a dû plus d'une fois altérer ses jugements; il faut souvent en retrancher ou y ajouter; il s'étend sur le panégyrique de ses amis, sur la censure de ses ennemis, avec un excès de complaisance qui se traduit dans son ouvrage par les plus choquantes inégalités. Mais enfin cet ouvrage, malgré ce défaut de proportion, malgré les oublis nombreux et les lacunes considérables qu'on y peut remarquer, malgré les vices nécessaires d'une composition précipitée et conduite presque sans dessein au gré de l'intérêt du moment, et du désir d'un auditoire dont il fallait étudier et suivre les caprices, malgré les préventions, inévitables sans doute dans un temps où dominait l'esprit de coterie, mais qui se mêlent sans cesse aux arrêts que la justice seule aurait dû dicter, n'en est pas moins, par le sens droit, par le goût sévère qui s'y montrent, par la clarté, la correction, l'élégance, le mouvement facile et naturel du style, un des plus beaux monuments de la critique, un des plus précieux titres de notre littérature; et, lors même qu'on se croit forcé, dans l'intérêt de la vérité, supérieur à toute autre considération, de retirer quelque chose à cet éloge, on n'en doit parler qu'avec cette réserve dont Quintilien veut que l'on use envers les productions qui font honneur à la littérature, envers les maîtres de l'art.

Après avoir protesté de mon estime pour les travaux de La Harpe, m'accordera-t-on le droit de rechercher, sans esprit de dénigrement, mais avec liberté, avec franchise, ce qui manquait à sa critique, et ce qui l'a rendue si impuissante à comprendre le génie dramatique des Grecs? Et pourquoi ce droit me serait-il refusé? Pourquoi ne me serait-il pas permis de juger celui qui se constitua le juge universel, et qui exerça ce ministère avec une rigueur dont

on a pu blâmer l'excès? Lui-même invoqua souvent contre l'autorité des grands noms les droits de l'examen. « .... Y a-t-il donc, disait-il avec une raison que n'affaiblit point la véhémence un peu déplacée qu'il porte dans les discussions de ce genre, y a-il donc en littérature des traditions à la fois erronées et respectables, qu'il faille conserver sous un voile que personne n'ose déchirer sans être sacrilége? Quoi! les opinions de l'esprit sur les arts de l'esprit ne sont pas libres? Je conçois que les vérités qui peuvent blesser les vivants soient délicates et dangereuses; mais celles qui ne regardent que les morts, faut-il aussi nous les défendre? et dans les disputes purement littéraires, où il semble que le seul danger soit d'avoir tort, le danger le plus grand de tous sera-t-il d'avoir raison[1]?... » Voilà ce que répondait La Harpe à ceux qui le blâmaient d'oser s'attaquer au grand Corneille; voilà ce que je puis répondre aux personnes qui me reprocheraient de prendre trop de licences avec l'auteur du Cours de littérature, en lui demandant compte des principes étroits, des règles arbitraires au nom desquelles il condamnait si légèrement ce qu'avait approuvé l'antiquité.

Il n'est point d'esprit qui n'ait ses bornes; La Harpe, qui fait preuve d'une sagacité merveilleuse dans la censure des défauts, ne possède peut-être pas au même degré le sentiment de la beauté. Le comble de l'art est trop souvent pour lui dans l'absence des fautes, dans le mérite de la difficulté vaincue. Son approbation ne fait qu'absoudre, comme on l'a dit[2] spirituellement de la critique moderne, dont il est en cela le représentant. En outre, ses observations se renferment dans un cercle fort resserré. Elles ne portent guère que sur l'artifice de la composition et du style, c'est-à-dire sur les formes extérieures de la littérature, plutôt que sur cet esprit de vie qui l'anime intérieurement, et qu'elle tient de sa conformité avec les lois générales de la nature humaine, avec le génie particulier des diverses époques. Il ne la rapporte ni à l'histoire des sociétés, ni à la

1. *Lycée*. — 2. W. Schlegel.

philosophie des arts, dont elle reçoit cependant ses règles et ses modèles. Il ne pénètre point dans son essence, il ne l'embrasse point dans sa variété; « il manque tout ensemble, a dit un écrivain[1] de grande autorité que j'ai déjà cité, et dont je ne fais ici que développer l'opinion, de profondeur et d'étendue. »

Si j'applique les observations qui viennent d'être faites sur l'esprit général de la critique de La Harpe, à la partie de son Cours qui doit plus spécialement attirer mon attention, à celle où il s'occupe de la poésie dramatique, je ne manquerai point d'exemples qui les confirment. Cette vue perçante et sûre qu'il porte sur les productions de l'esprit, et qui lui en révèle à l'instant les vices secrets, on ne peut se défendre de l'admirer, lorsqu'il examine les compositions de nos tragiques du second ordre, ou même celles de Crébillon et de Corneille. Mais il n'est personne qui ne démêle en même temps dans ses analyses cette continuelle préoccupation des défauts, où le retiennent de concert et la nature de son esprit, et certaines préventions personnelles, et qui le rend bien souvent insensible aux beautés. Tandis qu'il s'occupe de compter, avec un soin curieux, les fautes de l'auteur de Rhadamiste et de l'auteur de Cinna, il lui arrive d'oublier ce qui les efface toutes, ces traits d'un éclat immortel qui fixent seuls les regards de la postérité, et qui assurent aux œuvres presque toujours imparfaites du génie une durée que n'auront point les œuvres froidement irréprochables de la médiocrité.

Ce n'est point pour avoir moins failli que d'autres, que vivent les grands écrivains. Ce n'est là, pour ainsi dire, qu'un mérite négatif, dont nous jouissons à notre insu et avec ingratitude. Nous leur tenons moins compte de tout ce qu'ils épargnent, par un travail patient, à la délicatesse de notre goût, que des plaisirs plus réels offerts à notre sensibilité et à notre intelligence par ces beautés qui font le véritable prix de leurs productions.

Au reste, je l'ai déjà dit, et c'est ici l'occasion de rappeler

1. M. Villemain, *ibid.*

cette remarque, il serait injuste de prétendre que La Harpe n'ait pas montré quelquefois un sentiment pur et élevé du beau. Quand avec les conceptions qui excitent en nous ce sentiment s'est rencontrée l'exécution parfaite, qui permet de s'y abandonner sans trouble, La Harpe l'a ressenti vivement, et il a mis, dans l'expression de son enthousiasme, cette chaleur communicative que donne la conviction. Telle est l'éloquence qui anime ses belles analyses des tragédies de Racine et de Voltaire. Elles forment une des parties les plus considérables et certainement les plus dignes d'estime de son Cours de littérature; c'est là qu'il a vraiment accompli la haute mission du critique, qui doit s'élever par la contemplation des œuvres du génie jusqu'à l'intelligence de ses secrets, et les arracher, pour ainsi dire, à ce sanctuaire où ne peuvent pénétrer les regards de la foule

En rendant à La Harpe ce témoignage qui lui est dû, j'y mettrai toutefois quelques restrictions. Je ne lui reprocherai pas, avec une sévérité outrée, d'avoir montré pour Voltaire une partialité excusable dans un contemporain; je rechercherai si ses jugements sur ce grand poëte et sur celui qu'on ne regarde plus aujourd'hui comme son rival, mais comme son maître, ne sont pas circonscrits dans une sphère trop étroite. On ne saurait se le dissimuler, en effet; La Harpe se borne, dans des commentaires pleins d'une sagacité et d'une justesse qu'on ne peut assez louer, à développer les procédés habiles de leur composition et l'art merveilleux de leur style; mais il néglige trop souvent d'indiquer le rapport de leurs ouvrages avec l'esprit des modèles anciens et modernes qui les ont inspirés, et avec le goût des spectateurs pour lesquels ils étaient faits; avec les mœurs des époques et des sociétés dont ils devaient présenter l'image, et avec la nature humaine, ce type éternel proposé à l'émulation de l'art, et dans la reproduction duquel se rencontrent les littératures en apparence les plus diverses. Voilà ce qu'on regrette de ne pas voir dans son livre, si riche en observations de détail, et cependant si incomplet dans ses doctrines générales. Les mots de principes et de théories, y sont à chaque

instant prononcés; mais il ne s'y trouve en effet ni théorie ni principes On y chercherait vainement les véritables lois de l'art, je veux dire celles qui dérivent de son essence et auxquelles leur origine communique un caractère d'universalité qui les rend obligatoires dans tous les temps et dans tous les lieux. Ce qu'on peut en extraire, ce sont certaines règles empruntés à la pratique ordinaire de nos grands maîtres, aux usages de notre scène, aux habitudes de notre goût : règles qui n'ont pour elles que notre tradition et, pour ainsi dire, notre jurisprudence dramatiques auxquelles la prudence conseille de se soumettre, mais que le talent enfreint quelquefois avec bonheur, et qu'on ne peut, après tout, imposer despotiquement à des littératures dont elles contrarient le génie et sur lesquelles elles n'ont point d'autorité légitime. La Harpe a bien pu les appliquer avec succès aux ouvrages dont il les avait tirées, mais il n'en a point été de même quand il les a essayées sur la tragédie des Grecs, qui, pour nous avoir servi de premier modèle, n'en est pas moins fort différente de notre tragédie, dans son esprit et dans ses formes, et qu'on ne peut, sans une sorte de violence, vouloir plier à un système qui lui est étranger.

Avons-nous raison contre les Grecs, ou bien les Grecs auraient-ils raison contre nous ? Ce sont là des opinions bien absolues, bien exclusives, entre lesquelles heureusement on n'est point forcé de choisir. On ne pourrait le faire sans prétendre, contre l'expérience, que tous les peuples apportent au théâtre les mêmes dispositions, et qu'il y a pour chaque genre de composition dramatique un type arrêté, invariable, dont il n'est jamais permis de s'écarter. Tel est cependant le principe sur lequel se fondent la plupart des critiques que La Harpe oppose à la tragédie grecque : principe évidemment faux, qu'on réfute assez en l'énonçant, et qui doit nécessairement entraîner dans sa ruine toutes les conséquences qu'on a prétendu appuyer sur un fondement si peu solide.

Je ne me bornerai pas toutefois à une réponse si générale ; et entrant dans quelques détails, qui sont de mon sujet, j'indiquerai rapidement plusieurs de ces différences qui séparent, selon moi, notre poésie dramatique de celle des Grecs, et ne permettaient point à La Harpe, à la sagacité de qui elles n'ont point entièrement échappé, de soumettre aux règles d'une même poésie deux théâtres que le goût divers des spectateurs et la pratique variée des poëtes ont marqués de caractères si distincts.

Je l'ai déjà dit[1], en appliquant à la tragédie grecque la théorie d'Aristote, on me permettra d'y revenir et d'y insister : cet intérêt de curiosité, qui nous fait suivre, avec toutes les émotions de la crainte et de l'espérance, de l'attente et de la surprise, le développement de la fable dans les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine; cet intérêt que Voltaire a porté au plus haut degré en serrant plus fortement encore le nœud de l'intrigue, et en imprimant à l'action une marche plus vive, plus rapide, plus entraînante; cet intérêt que La Harpe, qui a rédigé en préceptes les procédés du génie de ce grand poëte, place au premier rang parmi les conditions de l'art, dont il comprend, dont il explique si bien la nature, lorsqu'il commente les productions de notre scène, et qu'il regrette sans cesse de ne pas retrouver dans les productions de la scène antique, n'était pas pour les Grecs, comme pour nous, le premier intérêt du spectacle tragique. Jamais, chez eux, le dénoûment n'était incertain; on ne l'attendait jamais avec cette inquiétude, cette impatience douloureuse, dans lesquelles nous trouvons tant de charme. La raison en est simple et tout le monde la devine. Les événements que retraçaient leurs tragédies étaient connus de chaque spectateur, et présentés d'ailleurs, d'après l'esprit de leur religion, comme l'effet d'une destinée irrévocable. Il n'y avait personne qui, dès l'exposition de la pièce, n'en vît clairement la fin, et si l'on était ému, ce n'était certainement pas par le sentiment de la curiosité, par celle du moins dont nous enten-

1 Voyez, plus haut, p. 326 sqq.

dons parler. C'est ce que remarquait malicieusement le poëte comique Antiphane, dans des vers[1] où il semble avoir voulu, ce qui appartient à tous les temps, rabaisser un art qui lui était étranger, dans l'intérêt de celui qu'il exerçait. Ces vers sont précieux pour nous. Ils établissent que les Grecs eux-mêmes avaient remarqué le caractère que nous attribuons en ce moment à leur tragédie. Voici donc ce que disait Antiphane :

« . . . . La tragédie est vraiment bien favorisée. Avant que l'acteur ait dit un mot, le sujet est déjà connu. S'adresser à la mémoire des spectateurs, voilà l'unique affaire du poëte. Je n'ai qu'à nommer Œdipe, et l'on sait déjà tout le reste. Laïus son père, Jocaste sa mère, ses fils, ses filles, tout est présent. On voit tout ce qu'il a fait, tout ce qui lui doit arriver. Au nom seul d'Alcméon, on entendra les enfants eux-mêmes s'écrier : Il a tué sa mère. »

Les poëtes tragiques s'embarrassaient fort peu d'être ainsi prévenus par les souvenirs de leur auditoire. Eux-mêmes s'empressaient quelquefois, en développant d'avance toute la suite de leur drame, de désintéresser, pour ainsi dire, la curiosité. Telle était, sinon l'intention, du moins la conséquence naturelle de ces prologues, tant reprochés à Euripide, et qui, destinés probablement à aider l'intelligence de spectateurs fort nombreux et par cela même facilement distraits, à leur expliquer les changements que le besoin de renouveler des sujets épuisés forçait de faire aux traditions reçues de la mythologie ; qui, placés à peu près hors de l'ouvrage, comme une sorte de préface, d'annonce, d'affiche poétique, ne méritaient peut-être pas d'être blâmés aussi sévèrement, et surtout aussi sérieusement qu'on l'a fait.

Quoi qu'il en soit de cette question incidente, il me paraît hors de doute que l'intérêt de curiosité, qui est devenu par degrés l'objet principal de notre tragédie, n'était pour les poëtes tragiques de la Grèce qu'un objet secondaire. Ils mettaient toute leur attention, ils employaient tous leurs efforts à produire cet autre intérêt, qui ne nous

1. Athen., *Deipn.*, VI. Voyez plus haut, p. 331.

est pas étranger sans doute, mais que nous ne plaçons qu'au second rang, cet intérêt que fait naître le développement de chaque situation, ou en d'autres termes la peinture variée des mœurs, des passions, des caractères. Je sais bien que dans toute tragédie doivent se rencontrer, et l'intérêt de curiosité et l'intérêt de situation, qui n'est, après tout, qu'une curiosité d'une autre nature ; je sais bien que l'un et l'autre se trouvent et dans la tragédie française et dans la tragédie grecque ; mais ils y sont différemment répartis : l'un domine sur la scène antique, l'autre règne sur notre scène ; et de cette inégale proportion résultent leurs principales différences dont La Harpe n'a jamais manqué de faire, contre la justice et la vérité, un sujet d'éloge pour nous, un sujet de blâme pour les Grecs.

Les deux tragédies se ressemblent par l'unité du dessin, la régularité du plan, la proportion des parties, l'observation exacte des vraisemblances ; en tout cela et en d'autres choses encore, nous sommes les disciples fidèles de ces Grecs dont les exemples ont retiré notre théâtre de la barbarie, que nous devons appeler nos maîtres, et qu'il était sans doute peu reconnaissant et peu respectueux de renvoyer à notre école. Pour tout le reste, nous différons ; c'est tout ce que la raison permet de dire. Si nous pouvons nous glorifier d'avoir su rester originaux en imitant les anciens, serait-il juste de reprocher à ceux-ci le caractère particulier qui appartient à leurs productions? Ils s'occupent davantage de la peinture des mœurs, et nous du développement de l'action; ils ont plus de vérité, et nous plus d'effet théâtral ; leur marche est calme et un peu lente, la nôtre est vive, rapide, mais peut-être trop précipitée ; nous attendons avec impatience le dénoûment, ou plutôt nous y courons, nous y volons, franchissant hardiment l'intervalle qui nous en sépare, et supprimant, pour arriver plus tôt, les développements et les détails ; les Grecs, qui sont moins pressés d'arriver, restent plus longtemps en chemin, et même il leur arrive quelquefois de prendre le plus long : tranquilles sur l'événement, toujours inévitable et toujours prévu, ils mettent quelque complaisance à

en expliquer les causes, ils s'épanchent en toute liberté dans l'expression de la passion, dans la peinture des mœurs locales et des caractères individuels ; au lieu de hâter le mouvement de l'action, ils la retardent quelquefois, et s'arrêtent à la contempler; le dirai-je? ils aiment à causer, et dans ces moments de repos où le drame semble sommeiller, ils ne craignent pas que la contagion gagne les spectateurs, et que parmi ces juges qui siégent à l'amphithéâtre, il s'en trouve qui s'impatientent et leur crient d'arriver au fait. C'est que cette tragédie est conforme au génie de la nation pour qui elle est faite ; c'est que cette nation, amoureuse de la parole et toujours prête à l'écouter, se plaît à ces dialogues prolongés, à ces discours qui se suivent et se répondent, à ces récits, à ces descriptions, à ces chœurs, à tous ces développements, qui nous sembleraient des longueurs, que La Harpe ne fait pas difficulté d'appeler ainsi, qu'il flétrit même du nom de fautes, mais qui n'étaient rien de tout cela pour les Grecs, arbitres compétents de leurs plaisirs et auxquels on ne peut refuser le droit de se divertir à leur manière. Que si l'on me demande quelle espèce d intérêt on pouvait prendre à des drames composés dans cet esprit, je répondrai qu'on y éprouvait probablement une émotion peu différente de celle qui nous attache à la représentation des tragédies lyriques. Dans ce genre d'ouvrages, en effet, l'intrigue nous occupe peu; nous ne lui demandons autre chose que d'être raisonnable et régulière; elle ne nous semble pas le but de l'art, mais seulement son moyen. Quel est donc le but? Le voici: c'est l'expression musicale du sentiment et de la passion. Eh bien, lorsque les Grecs construisaient une fable, qu'ils groupaient des situations, qu'ils assemblaient des scènes, ce qu'ils se proposaient avant tout et uniquement, c'était d'exprimer aussi dans une poésie, plus puissante encore que notre musique, l'image de la nature humaine. Afin de développer ses hautes et nobles facultés, ils l'appelaient à combattre, non pas pour la victoire, mais seulement pour l'honneur du combat, l'invincible destinée. Ce n'était pas sur l'issue de la

lutte qu'ils appelaient l'attention, mais sur la lutte elle-même, où se trouvaient engagées toutes les puissances de l'âme, et qui offrait à la contemplation des spectateurs remplis de terreur et de pitié, et tout ensemble ravis d'admiration, le plus sublime tableau que l'art puisse présenter aux hommes, et que, dans son enthousiasme, un philosophe ancien ne jugeait pas indigne d'attirer les regards de la Divinité[1].

De telles œuvres méritaient sans doute qu'on en parlât autrement que n'a fait La Harpe, qui tantôt témoigne pour leurs auteurs un dédain, un mépris vraiment plaisants à force d'être sincères, tantôt les honore encore plus plaisamment de cette indulgente approbation que le mérite consommé accorde comme un encouragement à la faiblesse du talent qui commence et dont les débuts promettent. Est-ce les louer d'une manière digne d'elles, que de prétendre, comme il l'a dit presque textuellement, que *nous leur avons fait*, en les imitant, *beaucoup d'honneur?* C'est ce qu'on trouve dans ce parallèle, si plein de l'injuste prévention que nous lui avons reprochée, où il ne craint pas d'élever au-dessus de l'*Électre* de Sophocle l'Oreste de Voltaire, tragédie beaucoup mieux intriguée, j'en conviens, et où se rencontrent quelques peintures dignes de leur auteur, mais qui est si loin de surpasser ou même d'égaler la pièce grecque, qu'elle n'a pu même prévaloir dans notre estime sur quelques traits admirables qui restent seuls aujourd'hui du froid et absurde roman imaginé par Crébillon. La Harpe a été plus loin encore en parlant d'Euripide. Il termine une critique passionnée et violente de son admirable *Hippolyte* par ces paroles vraiment remarquables : « .... Tel est cet ouvrage, qu'il faut pourtant bien pardonner à Euripide, puisque nous

1. « .... Non miror, si quando impetum capiunt dii spectandi magnos viros colluctantes cum aliqua calamitate.... Ecce spectaculum dignum ad quod respiciat intentus operi suo deus, ecce par deo dignum, vir fortis cum mala fortuna compositus ... » (Senec., *De Provid.*, II.) Le philosophe ajoute : « utique si et provocavit, » ce qui ne s'applique plus à la tragédie grecque, mais bien plutôt à cette autre que lui-même y substitua.

lui devons celui de Racine[1]. » Ainsi, ce qui est un honneur pour Sophocle, sert seulement d'excuse à Euripide. Est-ce là parler convenablement de ces grands poëtes, auxquels leurs imitateurs, juges plus équitables parce qu'ils étaient plus éclairés, ont rendu de si éclatants hommages ? Racine, si passionné pour le génie de l'antiquité, qui le transportait si habilement dans ses ouvrages, et l'expliquait à ses amis chargés de l'entendre avec une éloquence dont leurs lettres nous ont conservé le souvenir[2], eût désavoué son indiscret panégyriste, et n'eût pas souffert qu'on lui dît qu'en s'aidant d'un chef-d'œuvre pour nous donner un autre chef-d'œuvre, « il avait remplacé partout les plus grandes fautes par les plus grandes beautés. » Voltaire lui-même, si souvent injuste et ingrat envers les anciens, auxquels il devait plus d'une heureuse inspiration, mais qui avait trop le sentiment du beau pour n'être pas quelquefois ramené, par un de ces retours qui lui étaient familiers en toute chose, à l'admiration naïve et sincère de leurs immortelles productions, Voltaire en pensait autrement que La Harpe, quand il appelait l'auteur de l'*Électre* antique à la défense de son Oreste menacé par les froideurs du parterre, et que, du fond de sa loge, il criait aux spectateurs ébranlés et indécis : « Applaudissez, Athéniens ! c'est du Sophocle. »

Un système de critique, rétréci et incomplet, a produit toutes les erreurs de détail qu'on doit relever dans les jugements de La Harpe sur le théâtre grec, et que j'ai réfutées d'avance en attaquant le système lui-même. Ne considérant dans les œuvres des Grecs que la partie à laquelle ils accordaient le moins d'attention, que ce qui était pour eux uniquement un moyen, et comme une occasion, un prétexte, que l'action en un mot, cette action lui a paru si nulle dans Eschyle, si négligemment conduite dans Euripide, qu'il en est venu fort naturellement

1. Voyez, dans nos *Études*, t. III, p. 74 sqq., une réfutation de cette critique. Je ne crois pas devoir renvoyer à d'autres réfutations moins étendues, qui ont dû y trouver place en très-grand nombre.

2. Lettre de Valincour à d'Olivet. Voyez, plus haut, p. 344, et t. II, p. 159.

à les mépriser, tandis que la marche moins uniforme et plus régulière, mais bien calme et bien lente de Sophocle, n'a obtenu de lui qu'une assez froide estime. Quant à ces admirables développements qui remplissent leurs tragédies, et qui sont leur véritable objet, les rapportant toujours, dans sa pensée, à ce modèle de la tragédie moderne qu'il ne pouvait oublier un seul moment, La Harpe n'y a vu que de brillants accessoires, qui retardaient par leur longueur le mouvement de l'intrigue ; sans être désarmé par toutes les beautés qui y éclatent, il les a condamnés, par respect, disait-il, pour les principes de l'art, avec une rigueur inflexible, et s'il en eût été temps encore, il aurait volontiers voté leur suppression, comme on retranche d'un budget les dépenses inutiles.

Je ne suppose rien ; il faut le voir à l'œuvre, non plus seulement critiquant une pièce grecque, mais s'occupant de l'adapter à nos habitudes dramatiques, entreprise assez vaine pour le dire en passant. Racine et Voltaire composaient sur les sujets traités par les anciens des ouvrages originaux, tout pleins du souvenir de l'antiquité et en même temps du génie moderne. Mais, en arrangeant pour notre scène le *Philoctète* de Sophocle, La Harpe s'exposait à gâter une tragédie grecque, sans en faire une tragédie française. Dans ce vêtement, refait à notre taille, mais qui s'y ajuste mal, on aperçoit toujours la trace mal déguisée de sa forme première. Je ne cherche pas si La Harpe a toujours compris le texte qu'il voulait interpréter ; s'il n'en a pas altéré le caractère, en substituant presque constamment la pompe et la dignité de notre langue tragique à la naïveté grecque ; s'il s'est élevé toujours (il serait injuste de ne pas convenir qu'il a su y atteindre plus d'une fois) jusqu'à ce degré d'inspiration, permis au talent qui imite ou qui traduit, et dont le quinzième livre du Télémaque, emprunté tout entier à Sophocle, m'offre l'exemple le plus naturel que je puisse citer[1]. Je ne m'occupe que des changements principaux

1. Voyez dans notre t. II, pages 92 sqq., 110 sq., 149.

faits à l'économie de l'ouvrage : changements tout à fait conformes à ces principes auxquels La Harpe a cru pouvoir soumettre également nos compositions dramatiques et celles des Grecs, et qui nous montrent, pour ainsi dire, sa critique en action.

La pièce de Sophocle, comme toutes les pièces grecques, est quelquefois interrompue dans sa marche par des chœurs d'une beauté ravissante, dans lesquels des soldats de Néoptolème, qui l'ont suivi à Lemnos, déplorent la misère de Philoctète, et la triste condition de l'humanité exposée sans défense aux coups de la fortune. Ces chœurs, qui renferment toute la morale de l'ouvrage et celle de la tragédie antique, rappellent aux spectateurs que ce personnage souffrant dont la scène leur *étale les douleurs*, est le représentant de notre destinée sur la terre, et que, pour supporter les grands accidents du sort, ils doivent prendre exemple sur sa constance et sur son inflexible courage. La Harpe trouve fort beaux ces morceaux de poésie lyrique, « mais, dit-il, ils ne servaient de rien à l'action, quelquefois même ils la gênaient; je les ai retranchés tous comme inutiles et déplacés dans une pièce faite pour être jouée sur la scène française. » Un traducteur d'Esther et d'Athalie ne pourrait-il pas au même titre en retrancher ces admirables chœurs, qui sans doute ne *servent de rien à l'action*, mais que personne toutefois ne juge *inutiles* et *déplacés?* Passons à une autre suppression.

Il y a dans l'ouvrage grec une scène d'une naïveté charmante et qu'on regrette de ne pas retrouver dans l'imitation française. Pendant que Néoptolème est auprès de Philoctète, usant pour l'emmener à Troie des détours que lui a enseignés la politique astucieuse d Ulysse, ce dernier, dans la crainte que sa proie ne lui échappe, et pour prévenir les obstacles qui pourraient naître d'un trop long retard, envoie vers les deux guerriers un soldat déguisé en marchand, qui doit hâter leur départ par de fausses alarmes. Le prétendu marchand s'approche de Néoptolème, et lui apprend que les Grecs sont à sa pour-

suite; puis il lui confie, en grand secret, et avec d'apparentes précautions, destinées à prévenir les soupçons de Philoctète et en même temps à exciter plus vivement son attention, qu'Ulysse et Diomède sont partis de leur côté pour aller chercher à Lemnos le fils de Pœan, sans lequel ils ne peuvent prendre la ville de Troie. Philoctète, comme Ulysse l'avait bien prévu, redouble d'instances pour qu'on s'embarque aussitôt, tant il craint de tomber entre les mains de son ennemi mortel et des Atrides. « C'est là, dit La Harpe, un ressort superflu, puisque Philoctète n'a pas de désir plus ardent que de partir au plus tôt. Cette scène, ajoute-t-il, en répétant son refrain ordinaire, allonge inutilement la marche de l'action, et j'ai cru devoir la retrancher. » Sans doute elle n'est point indispensable; mais si l'on retranchait de la plupart de nos tragédies ce qui n'est pas absolument nécessaire à la fable, ce qui pourrait en disparaître sans la détruire, on les réduirait de beaucoup, et elles perdraient, à coup sûr, en véritable intérêt ce qu'elles gagneraient en rapidité. Or la scène qui nous occupe ajoute-t-elle à l'agrément de l'ouvrage? Je crois qu'on ne peut le nier; c'est un artifice fort ingénieux pour rappeler aux spectateurs cet Ulysse que le poëte ne peut leur montrer, mais qu'il ne veut pas qu'on oublie, et qui, *invisible et présent*, conduit toute l'intrigue.

La Harpe s'applaudit beaucoup d'avoir, par quelques coupures, précipité le dénoûment, et fait paraître Hercule au moment même « où l'action est dans son point le plus critique; lorsque Philoctète n'a plus rien à entendre et qu'Ulysse n'a plus rien à dire[1]; lorsque enfin, malgré les efforts de Pyrrhus, la flèche fatale est prête à partir : c'est alors, dit-il, que le tonnerre gronde, et que l'intervention nécessaire d'un dieu peut seule arrêter la vengeance et la main de Philoctète. C'est ainsi que ce dénoûment, qui

1. Cela même n'est point exact. Depuis longtemps, dans la pièce grecque, Ulysse ne dit plus rien, et c'est Néoptolème qui tente les derniers efforts. La Harpe, avec une étourderie dont Voltaire lui avait donné l'exemple dans sa critique de l'*Œdipe roi*, prête au poëte grec ses propres inventions, et s'en fait une arme contre lui.

semblait hasardé sur notre scène, a paru former un spectacle frappant et un coup de théâtre d'un grand effet. »
On ne peut se rendre plus franchement justice. Mais n'y a-t-il rien à reprendre dans ce perfectionnement de La Harpe? Ce *coup de théâtre* ne fait-il pas précisément ressortir le défaut assez justement reproché aux anciens, d'appeler une divinité à leur aide quand ils ne savent comment sortir d'intrigue, et de remuer alors une machine, à peu près *comme on remue le doigt*, dit cet Antiphane que j'ai déjà cité[1]. Dans l'ouvrage de Sophocle, Hercule ne descend du ciel que pour vaincre l'obstination de Philoctète, qui a résisté à tout. Cela est naturel et, selon les idées religieuses de l'antiquité, cela est vraisemblable. Mais dans l'ouvrage de La Harpe, où Hercule vient à point nommé sauver Ulysse de la fureur de Philoctète, qu'arriverait-il du premier si le dieu tardait en chemin, et ne voit-on pas que, s'il arrive si à propos, c'est que le poëte *a levé le doigt* et lui a fait signe de paraître? En effet, il était grand temps.

Toujours poussé par cette manie d'abréger et, pour ainsi dire, d'émonder Sophocle, La Harpe a porté cette *serpe* de critique, *instrument de dommage*, jusque sur les vers délicieux qui terminent la pièce grecque, et que Fénélon n'a point oubliés. Au moment de quitter *la solitaire Lemnos*, Philoctète adresse un *adieu mélancolique à ces compagnons muets de sa vie infortunée, à ces objets inanimés que le besoin invincible d'exhaler ses plaintes a rendus les confidents de sa douleur*, et dont il ne peut s'arracher sans un sentiment de regret. Il n'oublie ni *la caverne hospitalière*, ni *la source vive*, ni *le rocher battu des vagues, dont la cime dépouillée l'a vu si souvent jeter en vain ses regards vers la mer. Telle est*, dit le critique dont je viens d'emprunter les paroles, *la pente naturelle de l'âme destinée à toujours aimer*[2].

« Partons, s'écrie le héros, dans des vers qu'on ne peut traduire sans emprunter quelque chose à l'imitation de Fénelon, et même à la traduction de Rochefort; partons, mais avant saluons ces lieux. Adieu, rocher qui me servis de retraite; adieu, nymphes de ces prés humides; mer que j'entendais mugir, et dont la brume, chassée par les vents, pénétrait dans mon antre et humectait ma tête; écho de la montagne, qui tant de fois répétas mes cris; douces fontaines, qui apaisiez ma soif, adieu, adieu; je vous quitte pour un voyage qui était loin de ma pensée. Laisse-moi partir heureusement, ô terre de Lemnos, puisque je vais où m'appellent les décrets du destin et la volonté de mes amis, l'ordre de ce dieu suprême, auquel rien ne résiste, et qui a conduit tous ces événements[1]. »

1. Voyez, plus haut, p. 331, 366. — 2. W. Schlegel.

Quel charme attendrissant dans ces paroles, et en même temps avec quel art le poëte y résume tout son ouvrage, nous rappelant les longues souffrances de son héros, et son invincible fermeté qui ne cède qu'à l'amitié et à la voix du ciel! Voici par quoi La Harpe a cru devoir remplacer une telle conclusion :

Je me rends; c'en est fait. Sous ces heureux auspices,
Partons, brave Pyrrhus, avec les vents propices.
Remplissons le destin qui nous est confié.
Je sers, en vous suivant, les dieux et l'amitié[2].

La Harpe s'efforce en vain de nous persuader que cette sécheresse est dans le génie de la tragédie. Qu'on me permette encore de le citer; car ce dernier passage met dans tout son jour le vice des principes étroits qu'il avait adoptés.

« Je regrette, dit-il, les adieux de Philoctète dans Sophocle, et si j'avais fait un poëme, je ne les aurais pas retranchés. Mais quand le nœud principal est coupé, quand le spectateur n'attend plus rien, des apostrophes accumulées à la lumière, à la caverne, aux nymphes, aux fontaines, au rivage, peuvent fournir des vers harmonieux, et n'être pour nous qu'un lieu commun qui allonge inutilement la pièce. »

Est-il possible que l'esprit de système pervertisse à ce point le jugement d'un homme si éclairé, qu'il ne voie dans l'admirable morceau qu'on a lu tout à l'heure, que des *apostrophes*, des vers *harmonieux*, un *lieu commun*, et qu'il assimile la tragédie à un problème, dont la solu-

1. V. 1451 sqq. — 2. Acte III, sc. 5.

tion seule intéresse et qu'on doit abandonner aussitôt qu'il est résolu, et que l'inconnue est dégagée ?

Il me resterait à montrer que, dans son examen du théâtre grec, il ne s'est pas moins souvent trompé sur ce qui concerne les mœurs que sur ce qui regarde l'action. J'ai eu bien des occasions de le faire dans le cours de cet ouvrage; je me borne à dire ici qu'après avoir loué en général la simplicité, la naïveté, et même la familiarité de pinceau, qui se fait apercevoir dans les tableaux tracés par les tragiques anciens, il leur retire en détail l'éloge qu'il leur a donné, et qu'en plus d'une occasion il ne craint pas de les blâmer au nom de cette politesse et de cette dignité que notre civilisation moderne a introduites dans la tragédie, et qu'on ne peut, sans une singulière injustice, leur reprocher de n'avoir point connues. Peut-être même ne faudrait-il pas les en plaindre, puisque l'exquise vérité qui fait le charme éternel de leurs ouvrages, ils la doivent surtout à cette liberté d'expression que ne contraignent jamais les lois de notre étiquette, et qui leur permet de rendre, sans vain déguisement, tous les mouvements de la nature humaine.

Dans un des morceaux les plus piquants, mais les plus frivoles, de son Cours de littérature, La Harpe met en scène un étranger, assis au théâtre d'Athènes, auprès d'un Athénien fort complaisant, qui lui en explique les usages, et qui reçoit, en échange de sa politesse, des critiques vives et spirituelles, mais bien peu justes, bien peu raisonnables, sur le caractère singulier de l'ancienne comédie. Cet étranger témoigne en même temps une grande admiration pour les tragédies grecques ; mais il est probable que si l'auteur lui faisait suivre la représentation de quelqu'une d'elles, il en parlerait tout aussi dédaigneusement que des Chevaliers d'Aristophane dont il ne peut comprendre ni le mérite ni le succès. Car cet étranger n'est pas un contemporain de Périclès, un habitant de l'Asie Mineure, comme nous l'assure La Harpe ; c'est un critique du dix-huitième siècle, un habitué du Théâtre-Français, un professeur du Lycée; en un mot, c'est La Harpe lui-même qui croit pouvoir juger sur des traductions infidèles, quelquefois sur de simples arguments et d'après les principes de la poétique moderne, les œuvres de l'antiquité. L'Athénien, qui lui sert de truchement ou de compère, ne pourrait-il pas lui répondre : « Je ne me rends point à vos raisons, toutes spécieuses qu'elles sont. Vous paraissez avoir une intelligence parfaite de votre théâtre national; mais, souffrez que je le dise, vous comprenez bien moins le nôtre. De grâce, avant de nous juger, oubliez des systèmes et des théories dont nous ne reconnaissons pas comme vous l'autorité ; rendez-vous plus familier avec notre langue et notre poésie; faites-vous à nos mœurs, à nos lois, à notre religion; prenez un peu de notre goût, et alors vous vous abandonnerez, sans souvenir importun, sans prévention fâcheuse, au charme de ces compositions, que nous ne pouvons critiquer, parce qu'elles nous enchantent et nous ravissent. Vous estimerez davantage cet antique Eschyle, que n'ont point effacé de notre mémoire ses modernes rivaux, et dont nous faisons encore représenter à grands frais les ouvrages, un peu vieillis, mais toujours sublimes. Vous rendrez plus de justice à cet Euripide, dont les vers ont sauvé de l'esclavage et de la mort nos compatriotes prisonniers sur la terre étrangère, et qui, par l'ascendant de sa gloire, populaire dans toute la Grèce, fléchira peut-être un jour, en faveur d'Athènes elle-même, conquise et opprimée, le ressentiment de farouches vainqueurs[1]. Alors vous comprendrez comme nous que, sous cette apparente simplicité qui vous paraît de l'ignorance et de la barbarie, se trouve, en effet, un art profond et caché ; alors vous ne resterez point insensible à cette vérité que nos poëtes ont exprimée de la nature elle-même, et qui doit vous toucher comme homme, si elle ne vous touche pas comme Athénien. »

Tandis que La Harpe, poussé d'un zèle bien aveugle et bien malheureux, s'appliquait à rabaisser l'antiquité, un autre écrivain français réparait envers elle les torts d'une critique téméraire, et élevait à son génie méconnu un mo-

1. Voyez notre t. I, p. 64 sq.

nument en quelque sorte expiatoire. C'était l'Anacharsis, ouvrage préparé par trente ans de travaux, et publié seulement en 1788, au plus fort des succès du Lycée. Barthélemy y a parlé de la tragédie des Grecs avec une admiration éloquente, ou plutôt il y a reproduit, en termes qu'ils n'auraient pas désavoués, les éloges donnés par les anciens aux Eschyle, aux Sophocle, aux Euripide. Peut-être s'est-il trop souvent contenté de rapprocher, par l'artifice ingénieux de son style, des opinions qui ne s'accordent pas toujours entre elles, et qui ne se tiennent, dans les jugements qu'il en a composés, que par un lien factice. Ses idées manquent, en général, d'ensemble et de précision, et le vague se cache chez lui sous la grâce et l'élégance des formes. En outre, il lui arrive d'oublier le rôle qu'il s'est imposé, et de témoigner, pour certains usages de la scène antique, une surprise que n'aurait certainement pas éprouvée le personnage fictif qu'il fait parler. Anacharsis, remarquant qu'il n'y a pas de spectateurs à ce qu'il appelle « le parterre », est presque aussi moderne que le bon Baillet, lorsqu'il nous raconte, d'après les scoliastes d'Eschyle, qu'à la représentation des *Euménides*, plusieurs femmes accouchèrent de frayeur « dans les loges[1] ». Mais ce sont là de ces inadvertances qu'il ne faut pas prendre trop au sérieux. Un tort plus grave, assez récemment relevé chez Barthélemy[2], avec une évidence de raison, une sûreté de goût qui interdisent d'insister sur ce point, c'est que, malgré sa science si réelle et si profonde, il a quelquefois regardé de notre point de vue, reproduit avec nos habitudes de pensée et de style, la littérature des Grecs, et particulièrement leur tragédie. Si ce reproche, qui a paru hardi, est fondé, comme je le crois, rien ne peut mieux montrer qu'une appréciation impartiale et libre de la tragédie grecque était chose à peu près impossible à un critique français du dix-huitième siècle[3].

1. *Jugements des Savants : Poëtes grecs, Eschyle*.
2. Par M. Villemain, *Tableau du* XVIIIe *siècle*, XLIIe et XLIIIe leçons.
3. Cette appréciation ne se trouve pas, à plus forte raison, chez un écrivain bien moins compétent, Chamfort, dans l'ouvrage posthume qui a paru de lui, en 1808, sous ce titre : *Précis de l'art théâtral dramati-*

C'est en Italie, je l'ai dit ailleurs[1], que reparut, dès le commencement du seizième siècle, la tragédie grecque, reproduite au jour par des éditions[2] auxquelles elle n'a pas depuis, beaucoup ajouté, par des traductions dont elle a au contraire, dans les siècles suivants, fort multiplié le nombre[3], enfin par des représentations savantes qui rendaient à Sophocle, à Euripide, une scène et des acteurs. Je ne sais cependant si, dans l'Italie même, dans ce pays où la longue imitation du théâtre grec était demeurée si stérile jusqu'à la Mérope de Maffei, où l'opéra avait à la fin supplanté la tragédie, imparfaitement représentée par l'aimable, le charmant Métastase, où la réaction entreprise par Alfieri contre la mollesse dramatique de son temps produisit, chez cet écrivain, qui ignorait les Grecs et ne les connut qu'après coup, une simplicité, une sévérité tout à fait étrangère à leur esprit ; je ne sais, dis-je, si dans les ouvrages des critiques italiens on eût pu rencontrer de la scène athénienne et de ses grands poëtes des images plus complètes, plus ressemblantes[4]. Gravina les avait cités souvent et à propos, mais brièvement, dans

que des anciens et des modernes. L'exposition, superficiellement élégante, de beaucoup de détails archéologiques, de beaucoup de généralités théoriques, y amène quelquefois les noms d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, et la citation de leurs œuvres, mais sans que l'esprit particulier de la tragédie grecque, à ses diverses époques, l'art de ses principaux représentants, y soient jamais caractérisés d'une manière bien précise et bien nette.

1. T. I, p. 160.
2. Celles des Alde, à dater, je crois, de 1502.
3. Parmi les traductions complètes, je citerai celles d'Eschyle par Bellotti, Milan, 1821 ; de Sophocle par Lenzini, Sienne, 1791 ; par Bellotti, Milan, 1813 ; par Angelelli, Bologne, 1823 ; d'Euripide par Carmeli, Padoue, 1743 ; par Bellotti, Milan, 1828. Dans la multitude des écrivains italiens qui n'ont donné de ces poëtes que des versions partielles, on distingue Cesarotti et Alfieri, traducteurs, en 1754 et dans les dernières années du siècle, le premier du *Prométhée* d'Eschyle, le second, de ses *Perses*, du *Philoctète* de Sophocle, de l'*Alceste* d'Euripide (voyez notre t. III, p. 234 sq.) ; Niccolini qui, depuis, en 1816 et...., a traduit *les Sept chefs devant Thèbes* et l'*Agamemnon* d'Eschyle. (Voy. t. I, p. 336 ; cf. I, 357, 363 ; II, 211 ; III, 137, 176, 426.) Il serait long de citer les autres, exactement rappelés dans le *Lexicon bibliographicum* d'Hoffmann, Leipzick, 1832, aux articles *Eschyle*, *Sophocle*, *Euripide*.
4. L. Racine, *Traité de la poésie dramatique*, ch. VIII, dit du P. Saverio qu'il a « mieux jugé des poëtes de la Grèce que des nôtres. »

son excellent livre sur la tragédie, lorsqu'il s'y était, en 1715, comme chez nous Corneille, constitué le juge impartial et libre des principes d'Aristote et, plus souvent encore, des commentateurs d'Aristote. Métastase, son fils adoptif et son élève, se montra peu fidèle à ses leçons, j'ajouterai à celles d'Aristote et d'Horace, ingénieusement commentés par lui, lorsque, vers la fin du dix-huitième siècle, il écrivit sur les chefs-d'œuvre d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, ces notes recueillies et publiées après sa mort[1], qui passent en légèreté tranchante les décisions contemporaines de Voltaire et de La Harpe[2].

Le doute que j'exprimais tout à l'heure à l'égard des critiques italiens, et qui aujourd'hui, après les écrits de Manzoni[3], de Nicolini[4], ne serait plus permis, je l'éprouve également à l'égard des critiques anglais. Bien qu'initiés par une forte éducation classique, par les savants travaux de Stanley[5], de Barnès[6], de Markland[7], de Musgrave[8], de Wakefield[9], de Porson[10], à la connaissance d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, ils me paraissent, en général, avoir été, pendant le dix-septième et le dix-huitième siècle, trop exclusivement préoccupés, en des sens divers, d'une sorte de querelle nationale entre les libertés, le mouvement, l'abandon de la scène anglaise, et la régularité plus sévère, l'expression plus contenue, plus discrète de de notre scène ; trop livrés, comme nous-mêmes avant eux,

1. *Opere postume*, Vienna, 1795, t. I, p. 1 sqq. Voyez la dissertation déjà citée de M. V. Faguet, *Métastase considéré comme critique*, 1856. — Entre Gravina et Métastase, se place Vico, peu exact, mais quelquefois ingénieux dans ces pages du IIIe livre de sa *Science nouvelle* (1725) qu'il a intitulées : *Histoire des poëtes dramatiques et lyriques*.

2. J'en ai cité quelque chose, particulièrement t. I, p. 286 ; II, 84, 124 sq. ; III, 137, 198, 285, 309 ; IV, 77, 239.

3. Voyez notre t. II, p. 26, 279 sqq. ; III, 26. 293, 423.

4. Voyez, plus haut, p. 379, note 3, et les passages des volumes précédents auxquels on y renvoie.

5. Éditeur d'Eschyle en 1663. — 6. Éditeur d'Euripide en 1694.

7. Éditeur d'Euripide en 1763, 1771.

8. Éditeur de Sophocle et d'Euripide en 1778, 1797, 1800.

9. Éditeur d'Eschyle et d'Euripide en 1794, etc.

10. Éditeur d'Eschyle et d'Euripide en 1795, 1797, etc. Les travaux de Blomfield sur Eschyle, d'Elmsley sur Sophocle et Euripide, de Monk sur Euripide, sont de ce siècle, et datent de 1811 et années suivantes.

à d s controverses passionnées sur la supériorité ou des anciens ou des modernes, pour qu'il leur soit resté le loisir de chercher dans les productions des tragiques grecs autre chose que des arguments à l'appui de leurs thèses contradictoires. Je ne vois pas qu'il ait été aucunement parlé de ces belles œuvres, au dix-huitième siècle, dans les Essais de Temple sur les anciens et les modernes, sur la poésie, de Hume sur la tragédie ; qu'il en soit beaucoup question dans le Traité de la poésie dramatique, publié par Dryden, en 1667[1], dans le Spectateur d'Addison qui commença à paraître en 1711[2]. Et véritablement, quant à ces derniers, l'esprit qui les porta, l'un à dissiper follement, pendant tant d'années, les trésors de sa brillante poésie, dans ces pièces d'un genre bâtard, romanesques jusqu'à l'invraisemblance, comme trop souvent celles des Espagnols, galantes jusqu'à la fadeur, comme trop longtemps les nôtres, et qualifiées pompeusement d'héroïques ; l'autre à défigurer systématiquement, par une imitation outrée de notre galanterie tragique, l'austère sujet de Caton ; cet esprit n'était pas de nature à leur faire rechercher, goûter les purs modèles de la Grèce, à leur en communiquer la parfaite intelligence. Chose singulière ! le grand, le vrai génie dramatique, qu'offusquèrent passagèrement ces productions d'un art factice, mais qui, reparu plus brillant, illumine seul aujourd'hui la scène tragique de Londres, ce génie inculte, dont les Grecs étaient ignorés, et qui semble si différent d'eux, se trouve précisément celui qui les a le plus vivement rappelés au souvenir, à l'attention de la critique anglaise, qui les lui a le mieux expliqués. Quand elle a cherché dans toute la suite de l'histoire littéraire un poëte qu'elle pût mettre à côté de son Shakspeare, pour l'énergie, la hardiesse, la grandeur, le merveilleux,

1. A la fin de 1667 ou au commencement de 1668, selon Walter Scott, *Vie de John Dryden*. L'auteur revit avec un soin particulier son ouvrage et le réimprima en 1684. M. Villemain en a donné une fort intéressante analyse dans son *Tableau du* XVIIIe *siècle*, Ve leçon.

2. Dans le 41e numéro du *Spectateur*, il est fait sur l'*Électre* de Sophocle quelques remarques traduites par M. Villemain, *ibid.*, VIe leçon, et par M. Mézières, *Encyclopédie morale, ou choix des Essais du Spectateur, du Babillard et du Tuteur*. Paris, 1826, t. I, p. 153.

il lui a fallu remonter jusqu'au vieil Eschyle, et le rapprochement de deux hommes de génie, séparés par la distance de tant de siècles et la complète dissemblance des genres, lui a fourni le sujet d'intéressants parallèles. J'en ai donné des exemples[1] auxquels on pourrait sans doute ajouter[2]. Il y aurait à faire, je le pense, dans les ouvrages des critiques anglais, au dix-septième et surtout au dix-huitième siècle[3], dans les préfaces et les notes des traducteurs assez nombreux qui, en Angleterre, se sont appliqués à reproduire Eschyle, Sophocle, Euripide[4], une assez ample récolte d'observations ingénieuses sur certaines beautés, certains défauts, certains passages remarquables à divers titres des tragiques grecs. Mais y trouverait-on du caractère de ces poëtes et de leur art une expression plus complétement satisfaisante, plus dégagée de tout préjugé moderne, plus strictement conforme à la réalité antique, que chez les critiques italiens et français de la même époque? J'en doute fort, je le répète, et ne suis point rassuré à cet égard par ce que je lis dans les leçons que le judicieux et sage Blair a répétées à l'université d'Édimbourg, pendant vingt-quatre ans, de 1759 à 1783, époque à laquelle il les fit enfin imprimer. Blair se forme de la tragédie une idée générale, abstraite,

1. Voyez t. I, p. 233, 236. Cf. p. 228, 303. sq., 343, sq., 360, 364.
2. Un fort bon parallèle des deux poëtes a été tracé, à propos de *Macbeth*, par Cumberland, dans le 66e numéro de l'*Observateur*.
3 Par exemple, dans les *Éléments de critique* de lord Kaimes (voy. ch. XXIII), dans l'*Essai sur le génie et les écrits de Pope* par Warton (voyez édition de Londres, 1756, t. I, p. 75, 164, 362; II, 162); dans le *Commentaire* sur l'Art poétique d'Horace, par Hurd, 1776 (passim); dans les *Essais de morale et de littérature*, par Knox, 1779 (voyez t. I, p. 181 sqq.). Plus près de nous, on pourrait consulter les *Commentaires sur le savoir classique*, par Urquhart 1802, et les nombreuses revues anglaises, comme la *Revue d'Édimbourg*, vol. XLVII, XLIX.
4. Les trois tragiques grecs ont été traduits par Potter en 1777, 1781, 1788; Sophocle l'a été par Adams en 1729, par Franklin en 1758. Dans une des éditions de l'ouvrage de ce dernier, celle de 1766, se trouve une dissertation sur la tragédie des anciens. Le *Lexicon bibliographicum* d'Hoffmann, auquel j'ai déjà renvoyé, mentionne un assez grand nombre de traductions partielles, faites en Angleterre, jusqu'à nos jours, d'Eschyle, et surtout de Sophocle et d'Euripide. Le crayon de Flaxmann, qui a si énergiquement interprété Homère et Dante, a rendu le même service à Eschyle en 1795.

entièrement indépendante des diversités qu'apporte à l'art la différence des temps et des lieux; il en exclut le merveilleux comme manquant de vraisemblance, la fatalité comme immorale, le chœur parce qu'il lui semble d'une intervention peu naturelle et gênante, c'est-à-dire qu'il ne laisse presque rien subsister de ce qui constituait la tragédie grecque. Comment s'étonner que, tout en célébrant les grands poëtes, ses représentants, il les caractérise d'une manière si vague?

L'Allemagne, cette patrie savante de tant d'excellents éditeurs, d'excellents commentateurs des chefs-d'œuvre tragiques de la Grèce, cette patrie des Canter[1], des Valkenaer[2], des Schütz[3], des Erfurdt[4], des God. Hermann[5], des Matthiæ[6], des Dindorf[7], et de tant d'autres[8], a dû, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, à des circonstances qui lui sont propres, les jugements les plus libres, les plus vrais, qu'on eût encore portés, chez les modernes, sur ces antiques monuments. Elle voulait sortir de l'ornière où la retenait depuis des années l'imitation servile de la France; elle préludait par la critique à la création d'une littérature, s'il était possible, plus originale; elle fut naturellement amenée à jeter sur les tragédies des Grecs un regard plus dégagé des préoccupations particulières qui en avaient rendu ailleurs l'intelligence difficile, à ne les rapporter qu'à leur règle, les lois générales de l'art, à leur modèle, les traits universels de la nature humaine, les mœurs de la société grecque. Une autre cause, et puissante, contribua à la pousser dans cette bonne voie. Les arts de la Grèce se tiennent de si près, et forment entre eux une chaîne si étroite, qu'on ne peut en éclairer un seul sans que les autres ne brillent à l'instant

1. Éditeur de Sophocle et d'Euripide en 1751, 1579.
2. Éditeur d'Euripide en 1755, 1767, 1768.
3. Éditeur d'Eschyle en 1782, etc.
4. Éditeur de Sophocle en 1802, etc.
5. Éditeur d'Eschyle et de Sophocle en 1799, etc.
6. Éditeur de Sophocle en 1825; d'Euripide en 1813, etc.
7. Éditeur de Sophocle et d'Euripide en 1825, etc.
8. Voyez-en la liste infinie, où brillent d'autres noms encore, à divers degrés célèbres, dans le *Lexicon bibliographicum* d'Hoffmann.

de la même lumière. Winckelmann, travaillant à décrire et à expliquer les belles statues que nous ont laissées les Grecs, fut naturellement conduit à s'occuper de leur tragédie, qui n'est guère, comme il l'a montré, que leur statuaire animée et transportée vivante sur la scène. Cette vue nouvelle ne fut point perdue pour la critique littéraire ; elle produisit, dans les écrits de Winckelmann lui-même[1], dans ceux de Lessing[2] qui sont tout à fait de la même époque, un peu après chez Herder, chez Schiller[3], ces belles études de la vérité tragique des Grecs, où ils ont si bien analysé le mélange, divers selon les poëtes et les époques, d'idéal et de réel, de grandiose, de beauté, d'expression, qui la constitue.

A ces études se rattachent les idées plus complètes, exposées de nos jours, sur le même sujet, par un des plus grands critiques de l'Allemagne, habile, entre tous, à pénétrer le génie de toutes les littératures, une seule exceptée C'est dans l'espèce de pamphlet littéraire, qu'il publia à Paris même, en fort bon français, contre l'une des gloires les plus brillantes et les plus pures de la scène française, c'est dans sa Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide, comparaison savamment, spirituellement partiale, dont j'ai ailleurs dénoncé l'artifice[4], que M. Guillaume de Schlegel annonça, en 1807[5], son système sur la tragédie grecque. Il ne tarda pas à lui donner plus de développement dans les premières, et, selon moi, les plus remarquables leçons d'un cours de littérature dramatique, professé, je crois, en 1808, imprimé en 1809 et 1811, et dont Mme Necker de Saussure a donné une bonne tra-

1. Particulièrement dans l'*Histoire de l'Art*, 1764.
2. Son *Laocoon*, 1766 ; sa *Dramaturgie*, 1767, 1768, etc.— Voyez, avec ces ouvrages, le livre publié en 1863 par un de nos professeurs, M. L. Crouslé, sous ce titre : *Lessing et le goût français en Allemagne.*
3. Voyez leurs œuvres mêlées. J'ai rappelé quelques-unes de leurs observations, par exemple, t. II, p. 115 sqq.
4. T. III, p. 84 sqq.
5. Ce morceau a été réimprimé avec d'autres également écrits en français, également remarquables, dans les *Essais historiques et littéraires* de l'auteur, Bonn, 1842, 1 vol. in-8.

duction française en 1814, vers l'époque où Mme de Staël en faisait, dans son livre de l'Allemagne[1], un si magnifique éloge. Cet ouvrage produisit dans l'Europe littéraire une grande sensation ; il y souleva de vives et fécondes controverses sur le divers génie de la poésie, et, en particulier, de la poésie dramatique chez les anciens et chez les modernes, sur les traits distinctifs des théâtres qu'ont suscités l'admiration, l'imitation de l'antiquité, et de ceux qui se sont formés sous d'autres influences[2]. Nos justes griefs contre un livre où sont étrangement, malignement rabaissés les plus grands poëtes de la France, ne doivent pas nous empêcher de convenir que nulle part encore n'avaient été expliqués avec autant de sagacité, de profondeur même, dans un langage aussi vif, aussi élevé, aussi éloquent, l'esprit général de la tragédie grecque, le caractère particulier de ses divers âges, de ses principaux représentants. Peut-être cependant le très-habile critique a-t-il eu le tort de prendre trop à la lettre les sarcasmes d'Aristophane contre Euripide tombé alors, d'autres censures[3] et certaines réclamations[4] le confirment, dans la disgrâce de la critique alle-

1. IIe partie, ch. XXXI.
2. Il serait long de rappeler les écrits nés de ces controverses. Elles forment, par exemple, le fond d'un ouvrage en trois volumes in-8 qu'a fait paraître à Paris, en 1834, M. Martine (de Genève) : *Examen des tragiques anciens et modernes, dans lequel le système classique et le système romantique sont jugés et comparés.* On peut y rapporter encore un livre où sont discutées avec étendue, et quelquefois spirituellement combattues, les principales idées de Schlegel, où se trouvent sur les théâtres qu'il a jugés, et en particulier sur le théâtre grec, des vues souvent personnelles à l'auteur et très-dignes d'intérêt ; c'est celui que M. Bozzelli a publié en 1838, à Lugano, sous ce titre : *Della imitazione trajica presso gli antichi e pressi moderni*, 3 vol. in-8. A la même classe d'ouvrages appartient une dissertation que je me reprocherais d'oublier, celle que, dans cette même année 1838, M. Zündel a présentée au concours pour la chaire de littérature grecque dans l'Académie de Lausanne. Il y est traité en français *De la tragédie grecque comparée à la tragédie française classique.* L'auteur y développe savamment et ingénieusement quelques idées de Schlegel ; mais moins prévenu, moins partial, il ne rapproche point les deux scènes pour sacrifier l'une à l'autre : il ne veut que les distinguer par des traits caractéristiques et il y réussit.
3. Voyez nos *Études*, t. I, p. 62 sq., etc.
4. Il y en a de très-vives dans la dissertation de Bœttiger *de Medea*

mande. Cet Euripide à qui Schlegel avait jugé bon d'immoler Racine, il l'a immolé à son tour, en quelque sorte, sur l'autel de Sophocle, sur l'autel d'Eschyle, qui n'avaient nul besoin d'une telle victime. Moins de passion eût donné à ce que ses censures ont d'incontestablement vrai plus d'autorité.

L'Allemagne n'a cessé jusqu'à ce jour de faire de la tragédie grecque l'objet le plus habituel peut-être de ses savantes et ingénieuses investigations. Avant de lui restituer, comme récemment à la cour de Prusse, dans des représentations érudites, sa scène et son orchestre, les évolutions et l'appareil de ses chœurs, une image de sa mélopée, de son accompagnement musical, la simplicité de son ordonnance, et ce que le talent d'un habile traducteur, M. Tieck, a pu reproduire de sa poésie, que de travaux de toutes sortes elle lui a religieusement consacrés! Elle en a publié des traductions, en nombre incomparablement supérieur à celles qui ont paru chez nous, chez les Italiens, chez les Anglais[1]. Ceux de ses monuments qui se sont conservés, elle en a soumis incessamment les textes, les mètres à la discussion, pour épurer les uns et constituer les autres: ceux, au contraire qui ont péri, elle les a reconstruits, par conjecture, d'après les rares souvenirs, les traces effacées qu'ils ont laissés; elle s'est appliquée à les distribuer en trilogies, en tétralogies, à leur assigner une date précise dans l'histoire de la scène; elle les a rapportés à leurs origines épiques, à leur sens mythologique et symbolique : tâche en partie nouvelle, ou

Euripidea cum priscæ artis operibus comparata, publiée par lui à Weimar, en 1802 et 1803. Voyez ses *Opuscula*, Dresde, 1837, p. 364 sq. Assez récemment M. Hartung, dans son *Euripides restitutus*, 1843, a, par ses véhémentes apologies d'Euripide, donné la mesure de la violence des attaques.

1. Le *Lexicon bibliographicum* d'Hoffmann mentionne quatre traductions complètes d'Eschyle. dont une de J. H. Voss, 1827; huit traductions de Sophocle, et une d'Euripide, également complètes. Quant aux traductions partielles, la liste en est bien longue. Parmi les noms plus ou moins célèbres qu'elle fait passer en revue, on distingue ceux de Schiller, de Guillaume de Humboldt, traducteurs d'*Électre* et d'*Iphigénie en Aulide*, en 1780; d'*Hélène*, d'*Ion* et du *Cyclope*, en 1793, 1803, 1805; d'*Agamemnon* et des *Euménides*, en 1793, 1816.

du moins renouvelée de la docte Alexandrie, tâche pleine d'intérêt, mais aussi quelquefois de hasards, à laquelle, depuis bien des années, se sont consacrés, dévoués sans interruption, un nombre vraiment innombrable de critiques allemands[1]. Je n'en rappellerai que quatre, placés, ce me semble, au premier rang par des mérites divers; j'ai bien souvent rapporté leurs opinions, invoqué leur autorité; ce sont MM. Bœckh[2], God. Hermann[3] et Welcker[4]; le non moins illustre et si regrettable Ch. Otfried Müller[5].

1. C'est encore dans le *Lexicon bibliographicum* d'Hoffmann qu'il faut aller chercher la liste de leurs ouvrages. On se servira utilement pour la compléter des notes de l'*Histoire de la poésie grecque, tragédie*, de Bode. Parmi les écrits assez récents qu'il y ajoute, les plus souvent cités sont ceux de Schœll et de Gruppe, *sur la Poésie tragique*, sur l'*Art tragique des Grecs*, le second portant en outre le titre particulier d'*Ariane*; je m'y suis référé plus haut, p. 150 sqq. Il est bien difficile de choisir sans injustice dans une littérature si riche en excellentes choses. J'indiquerai, comme les ayant consultés fort utilement, les livres suivants : *Theologumena Æschyli*, Klausen, 1829; *De Græcorum tragœdia qualis fuerit circum tempora Demosthenis*, Grysar, 1830; *Quæstiones Œdipodeæ*, C. Fr. Hermann, 1837; *Euripides restitutus*, J. A. Hartung. 1843; *Historia critica tragicorum græcorum*, W. Ch. Kayser, 1845. Je ne reproduis pas d'autres titres que j'ai eu plus d'une occasion de transcrire dans mes notes.

2. *Gracæ tragœdiæ principum*, ÆSCHYLI, SOPHOCLIS, EURIPIDIS, cum ea quæ supersunt, et genuina omnia sint et forma primitiva servata, an eorum familiis aliquid debeat ex iis tribui (insunt alia quædam ad crisin tragicorum pertinentia, 1808.

3. Nombreuses dissertations publiées séparément à dater, je crois, de 1812, et rassemblées dans le recueil de ses *Opuscules* de 1827 à 1839. Elles ont toutes été citées, et souvent, dans ces *Études*.

4. Son ouvrage intitulé : *Die Æschylische Trilogie Prometheus*, et le supplément à cet ouvrage, 1824, 1826; deux volumes dont l'un renferme, sur les trilogies en général, des idées nouvelles qui ont fort agité la critique allemande, et l'autre, outre quelques explications, quelques additions, un traité complet du drame satyrique chez les Grecs. J'ai fait à ces deux excellents volumes bien des emprunts, notamment, t. I, p. 26 sqq.; IV, 273 sqq. En 1839-1841, dans un nouvel ouvrage, non moins remarquable par la science et la sagacité : *Die griechische Tragoedien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, M. Welcker a rapporté toutes les tragédies grecques connues aux épopées d'où elles étaient tirées, et a rapproché sous ce rapport un certain nombre de compositions d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide.

5. *Histoire de la littérature grecque jusqu'à l'époque d'Alexandre le Grand*, en anglais, Londres, 1840, en allemand, Breslaw, 1841. M. K. Hillebrand, professeur de littérature étrangère à la Faculté des lettres de Douai, que sa nationalité première et ses études ont de bonne heure rendu familier avec les produits si nombreux, si divers, souvent si peu

Introduit en France, je l'ai dit, dès 1814, et malgré ce qu'il avait de blessant pour nos sentiments et nos idées, peut-être à cause de cela même, accueilli avec beaucoup de curiosité et d'intérêt, l'ouvrage de Schlegel y aida puissamment à une révolution commencée depuis quelques années déjà dans notre manière de considérer, d'apprécier les tragiques grecs.

Un nouveau siècle avait commencé, qui, réparant les ruines faites par le siècle précédent, était porté à juger avec quelque sévérité sa philosophie, sa politique, sa littérature même et ses principes de goût. Ce penchant des esprits et probablement aussi les invitations d'un pouvoir intéressé à le favoriser, engagèrent un critique de ce temps, qui s'occupait avec un grand succès de l'analyse quotidienne des productions dramatiques, dans une guerre très-vive et très-hardie contre les tragédies, naguère si adorées, de Voltaire. Il s'avisa contre elles d'un moyen d'attaque dont il ne paraît pas que son maître Fréron ait fait grand usage, non plus que les autres adversaires de la littérature philosophique. A ce qu'il pouvait y avoir dans ces tragédies de trop roide, de trop factice, il opposa, c'était précisément le contre-pied de la critique en crédit dans l'âge précédent, la simplicité, le naturel, la vérité des tragiques grecs. Bientôt, avec des intentions moins hostiles, il étendit ce genre de parallèles à d'autres encore qu'à Voltaire, et ce qu'il avait commencé en 1800 par ses feuilletons[1], il le compléta en 1808, par son commentaire de Racine. Geoffroy portait dans des rapprochements de ce genre plutôt des souvenirs de collége, des habitudes de théâtre, un bon sens spirituel, de piquantes

accessibles pour nous, de la critique allemande, en a donné récemment (septembre 1865, deux forts volumes in-8), une traduction qui sera fort utile à nos études françaises. Elles tireront également grand profit des notes courantes et des notes complémentaires, où le traducteur a expliqué, rectifié, complété par des rapprochements avec des travaux analogues, particulièrement en Allemagne, les idées de son auteur; ajoutons du morceau considérable par lequel s'ouvre l'ouvrage, une *Étude sur Otfried Müller et son école.* — On a rappelé, t I, p. 362 sqq., la traduction et le commentaire que Otfried Müller avait donnés en 1833 des *Euménides* d'Eschyle.

1. On en a formé, sous le titre de *Cours de littérature dramatique*, un recueil imprimé deux fois, en 1819 et 1825.

saillies, qu'un sentiment bien pur, bien élevé de la beauté antique. Ce sentiment ne paraît guère, en effet, dans ses traductions, tantôt, quand il écrit un feuilleton, d'une grossièreté, d'une trivialité volontaires, afin de mieux faire ressortir par le contraste la pompe officielle, la dignité convenue de notre scène; tantôt, quand il commente Racine, de cette élégance vulgaire dont il avait autrefois défiguré Théocrite. Aucun de ces deux styles n'atteste une intelligence bien intime du modèle. On doit le dire cependant, Geoffroy contribua beaucoup à répandre dans le public ces idées, nouvelles alors : que la tragédie grecque et la tragédie française, malgré leur étroite parenté, ne sont rien moins que semblables; que les différences qui les séparent, ne doivent pas nécessairement paraître chez l'une des défauts, chez l'autre des mérites; que, si nous avons, en certains points, la supériorité sur les anciens, il n'est nullement évident qu'ils ne nous surpassent pas eux-mêmes en quelques autres où la victoire est d'un grand prix; qu'on doit tenir compte, en les jugeant, précisément de leur qualité d'anciens, se garder de les condamner légèrement d'après une manière de sentir, des mœurs, des convenances qui n'étaient pas les leurs; qu'en se plaçant dans leur point de vue, on trouvera que, pour les beautés essentielles de l'art qui ne dépendent ni des temps et des lieux, pour les grands traits directement exprimés de la nature, ils sont souvent incomparables. Une telle impartialité de jugement est aujourd'hui chose ordinaire; mais il n'en était pas de même à cette époque, et il faut en savoir beaucoup de gré à Geoffroy, quand bien même la partialité choquante de Voltaire et de La Harpe l'aurait en grande partie produite.

Ce sage esprit avait déjà présidé aux Considérations sur les trois grands tragiques de la Grèce, insérées dans les Mémoires de la classe de littérature de l'Institut[1], par Lévesque, en 1798, et qu'il a depuis, en 1811, reproduites dans ses Études de l'Histoire ancienne et de celle de la

1. T. I, p. 305.

Grèce[1]. Il y avait indiqué judicieusement entre la tragédie grecque et la tragédie française, particulièrement en ce qui regarde le développement de l'intrigue et l'effet moral de la fable, des différences fondamentales, qui s'opposent à la parfaite justesse des comparaisons qu'on en peut faire et ne permettent pas surtout de leur assigner des rangs, comme on en a eu souvent la très-vaine prétention. Ces différences, il n'y avait vu, et avait conseillé de n'y voir, que des différences, sans en rien conclure en faveur de la supériorité, si évidente pour les esprits prévenus, si douteuse pour ceux qui ne le sont pas, d'une des deux scènes sur l'autre.

Deux écrivains dont les rares talents, dont les grands ouvrages ont honoré notre siècle, et chez l'un desquels nous révérions encore, il n'y a pas longtemps, le plus glorieux représentant des lettres françaises, Mme de Staël, en 1800[2], Chateaubriand en 1802[3], recherchant par des voies diverses quels changements, soit le progrès de la civilisation, la perfectibilité humaine, soit l'influence des idées chrétiennes, ont pu introduire dans la nature des sentiments et dans la manière de les rendre, furent conduits à cette opinion, digne assurément de grande considération, qu'il a été donné aux tragiques modernes de pénétrer dans les secrets de l'âme plus intimement, plus profondément qu'on ne l'avait encore fait. Mais, en nous accordant cet avantage, ils le rapportèrent uniquement à des circonstances plus heureuses, sans prétendre que les tragiques grecs eussent été au fond moins habiles que nous dans le grand art d'exprimer l'homme par le drame.

A un ordre analogue de vues appartiennent les chapitres,

1, T. V, p. 46 sqq. J'ai eu plus d'une occasion de les citer; voyez t. I, p. 71, 116.

2. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales;* voyez 1re partie. 2e chapitre : *Des tragédies grecques.*

3. *Génie du christianisme;* voyez liv. II, ch. VI : *La Mère, Andromaque;* ch. VIII : *La Fille, Iphigénie et Zaïre;* liv. III, ch. III : *La Phèdre de Racine.* J'ai cité plusieurs de ces chapitres pleins d'intérêt, t. III, p. 91, 292 sqq.

4. *De la religion considérée dans sa source, ses formes, ses développements,* 1824-1831, livre XII, ch. VII et VIII.

où Benjamin Constant a suivi, dans le théâtre tragique des Grecs, de poëte en poëte, et quelquefois, chez un même poëte, d'ouvrage en ouvrage, le progrès des idées religieuses et morales, non sans quelque excès de sévérité, d'origine germanique, je pense, à l'égard d'Euripide et aussi de Voltaire, objets l'un et l'autre pour le spirituel écrivain d'un piquant parallèle.

Je ne dois point oublier de rappeler ici qu'en 1813 Ginguené[1], à l'occasion de la tragédie italienne, dont il devait raconter l'histoire, avait résumé en quelques pages élégantes et distinguées, en outre, par l'exactitude et la justesse, l'histoire de la tragédie grecque.

C'est une chose remarquable combien, d'année en année grâce aux directions meilleures de la critique, s'accrurent pour les tragiques grecs notre estime et notre admiration. En 1810 et 1811, dans la chaire du Lycée, à la place même d'où La Harpe avait laissé tomber sur ces grands poëtes son dédain ou son indulgente approbation, le plus célèbre, avec Chénier, de ses successeurs, Lemercier, osant le contredire ouvertement, remit les génies dramatiques qu'il avait rabaissés au rang qui leur appartient, au premier rang des maîtres de l'art; il leur demanda, avant tous, des règles et des exemples; il les expliqua avec la sagacité, il en parla avec la chaleur d'un homme instruit à les comprendre et à les louer par une expérience personnelle des grands effets de la scène. La partie de son Cours analytique de littérature où il a traité de la tragédie est en cela, comme en d'autres choses, fort digne d'éloges. Malheureusement ce Cours, auquel, dans sa nouveauté, avaient valu de grands succès l'intégrité des doctrines, la franchise des jugements, l'abondance et le choix des citations, enfin la juste considération qui s'attachait au talent et au caractère du professeur, a perdu quelque peu de sa valeur depuis qu'en 1817 il a été reproduit par l'impression. Les défauts d'un style trop souvent négligé et bizarre, le vice d'un procédé d'exposition trop sévèrement scientifique pour des idées simple-

1. *Histoire littéraire d'Italie*, 2e partie. ch. XIX, t. II, p. 6 sqq.

ment littéraires, y sont devenus plus apparents et en ont écarté bon nombre de lecteurs.

Le mouvement dont je cherche à marquer la trace, ne s'arrêta point. Tandis que Boissonade, reprenant la tâche des H. Estienne[1], des Vauvilliers[2], des Brunck[3], nous donnait en 1824, 1825, 1826[4], d'excellentes éditions de ces chefs-d'œuvre dramatiques, dont ses leçons ont offert pendant tant d'années un si docte commentaire[5], des professeurs, ses collègues, qui attiraient à leurs cours, sur la poésie latine, sur la littérature française, un grand concours d'auditeurs, s'en occupaient parfois épisodiquement; M. Tissot les célébrait avec une chaleur communicative; M. Andrieux les analysait avec délicatesse. Quelque chose de leurs heureuses excursions hors de leur domaine spécial, dans le champ de la littérature grecque, nous a été conservé par les Études sur Virgile[6] de l'un, et par deux dissertations de l'autre, qui font grand honneur à la sûreté de son jugement, à l'indépendance de son goût, où se retrouve la netteté élégante de son langage. J'ai déjà[7] mentionné la première, qui a pour sujet le *Prométhée* d'Eschyle[8]; la seconde, plus générale[9], porte sur l'ensemble même, sur la constitution, le génie du théâtre tragique des Grecs, particulièrement sur ce qui distingue

1. Éditeur des trois grands tragiques grecs en 1557, 1567, 1568.
2. Éditeur de Sophocle en 1781.
3. Éditeur d'Eschyle et d'Euripide en 1779; de Sophocle en 1786.
4. Quelques années auparavant, en 1813, M. Thurot avait donné une édition estimée des *Phéniciennes* d'Euripide.
5. Il en subsiste quelques traces dans les deux volumes où, en 1863, on a rassemblé, sous le titre de *Critique littéraire sous le premier empire*, les articles insérés par lui pendant longtemps dans le *Journal des Débats* et divers recueils, ses mélanges littéraires. Voir particulièrement, t. I, p. 51 sqq.; 375 sq., 501.
6. Paris. 1825. — 7. T. I, p. 251.
8. Insérée d'abord, comme je l'ai dit, en 1820, dans le VIe volume de la *Revue encyclopédique*, elle a été reproduite en 1823 dans le IVe volume des *Œuvres* de l'auteur.
9. Elle a paru en 1824 dans la *Revue encyclopédique*, t. XXI, p. 77, 326, 569; XXII, 89, 361. C'était d'abord une suite d'articles sur la nouvelle édition donnée en 1820 de l'ouvrage de Brumoy. La réunion de ces articles a, dans la même année 1824, produit une brochure in-8, avec ce second titre : *Observations sur la tragédie grecque et la tragédie française.*

ce théâtre du nôtre; leur mutuelle originalité y est fort bien établie, comme y est aussi parfaitement démêlée la confusion, que les uns, par inattention ou ignorance, les autres par malveillance pour notre littérature, en ont trop souvent faite. Rien de plus sensé que ce qu'il dit sur les dispositions qu'il est convenable d'apporter à la lecture, à l'étude des tragiques grecs. On me saura gré de le transcrire et de marquer ainsi, plus nettement que je ne l'ai encore pu, le changement qui s'était opéré à cet égard dans les procédés de la critique.

« Il faut oublier nos mœurs, nos opinions modernes, et ne pas nous étonner de celles de ces temps reculés; il faut admettre les croyances des anciens, leurs superstitions mêmes, leur dogme de la fatalité pesant sur certaines familles, l'importance religieuse qu'ils attachaient à la sépulture des morts, leur respect pour l'hospitalité, leur ardent amour de la patrie; en un mot, il faut nous faire Grecs, autant que cela est possible.

« Nous devons nous garder de juger ces anciennes tragédies d'après les règles modernes et françaises. Il serait absurde de vouloir qu'Eschyle, que Sophocle, qu'Euripide, se fussent conformés aux préceptes de Boileau; qu'ils eussent inventé, disposé leurs fables et leurs incidents comme l'ont fait et le font encore nos poëtes. Vouloir soumettre les tragiques d'Athènes aux règles introduites depuis Corneille, serait aussi absurde que prétendre motiver un arrêt d'une de nos cours royales par une loi de Dracon ou de Solon.

« Il est nécessaire de tenir compte, pour ainsi dire, aux tragédies des anciens, de l'impossibilité où nous sommes de connaître par expérience l'impression et l'effet que produisaient leurs représentations théâtrales.... »

Ces règles donnent la mesure de la justesse qui distingue l'excellent et trop court essai d'Andrieux. Elles paraissent aujourd'hui bien simples; mais on a vu combien il s'était écoulé de temps avant qu'on en vînt à les énon-

cer, à les appliquer. C'est un honneur qui n'est pas médiocre d'avoir si bien fait l'un et l'autre.

Après le Collége de France est venue à son tour la Faculté des lettres. Un maître illustre, qui y a donné l'heureux exemple d'interpréter les œuvres de l'esprit par la vie et le caractère de leurs auteurs, par l'inspiration qu'ils ont dû recevoir des mœurs, des événements, des spectacles de leur époque, par l'enthousiasme fécond que leur ont communiqué les belles productions étrangères, ou les modèles antiques, qui y a ainsi fondé l'enseignement véritablement historique de la littérature[1], M. Villemain n'a pu parler, en 1824, des tragédies de Racine[2], en 1827, 1828 et 1829 de celles de Voltaire, il n'a pu, aux mêmes époques, traiter de leurs écoles dramatiques, sans relever, à côté de la scène française, la scène grecque; sans y évoquer dans toute leur vérité, avec la puissance de sentiment et d'expressoin qui caractérise sa critique, et en fait comme une création, le *Prométhée*, l'*Agamemnon* et les *Euménides*, l'*Œdipe roi*, l'*Œdipe à Colone*, l'*Antigone*, l'*Électre* et le *Philoctète*, l'*Andromaque*, l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Hippolyte* et l'*Alceste*. Une partie seulement des précieux développements que lui ont fournis des sujets de tant d'intérêt, se retrouve dans son Tableau du dix-huitième siècle[3]; des autres il ne subsiste que le souvenir encore ému, après tant d'années déjà, mais nécessairement incomplet, des heureux auditeurs de ces belles leçons; on doit bien souhaiter, mais non pas pour ce livre, qu'il nous les rende un jour. Il s'est replacé lui-même, bien heureusement, sur la trace de ses anciennes inspirations, lorsque, en 1859, dans son beau livre Sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique[4], il a de nouveau commenté, à titre de

1. J'ai cherché à apprécier le caractère et l'influence de ce cours dans mes *Mélanges de littérature ancienne et moderne*, p. 152 sqq. Paris, 1840.
2. Voyez *le Globe*, t. I, p. 188, 219 sqq., numéros des 11 et 25 décembre 1824, et nos *Études* t. III, p. 31 sqq.
3. 1re partie, IIIe, IVe, IXe, XXXVe, XLIIIe leçons.
4. Ch. X et XI. Il m'a été donné de m'étendre davantage sur ce livre dans deux articles du *Journal des Savants*, cahiers d'août 1859, p. 453; d'avril 1860, p. 230.

poëtes lyriques, célébré et traduit, avec une vivacité d'émotion, une éloquence que les années n'avaient pas refroidies, Eschyle, Sophocle et Euripide.

De tels exemples ne pouvaient être perdus pour ses collègues, ses successeurs, restés ses disciples. Aussi ont-ils fait bien souvent intervenir la tragédie grecque dans leurs leçons et dans leurs livres. Sa place est particulièrement considérable, nos Études l'ont plus d'une fois rappelé, dans le Cours de littérature dramatique, où M. Saint-Marc Girardin, d'abord avec sa vive parole, depuis avec son style si naturellement spirituel et élégant, en littérateur instruit et judicieux, comme aussi en moraliste, a rapproché les théâtres anciens et modernes au point de vue spécial de l'usage des passions dans le drame[1]. Dans les volumes, malheureusement posthumes, où en 1863, en 1864 encore, J. J. Ampère continuait de retracer, avec tant d'intérêt, l'Histoire romaine à Rome, il n'a pu faire le long inventaire des œuvres de l'art grec rassemblées dans l'ancienne Rome, et passées depuis en partie dans les musées et les cabinets des modernes, sans les expliquer, comme il lui convenait, savamment, ingénieusement, par des souvenirs le plus souvent empruntés à la tragédie grecque.

L'action heureuse qu'a exercée, depuis le commencement du siècle, on vient de le voir et j'ai été heureux de le montrer, sur nos constants progrès dans l'intelligence ou philologique ou littéraire de la poésie tragique des Grecs, notre enseignement public[2], se continue sans relâche, et dans l'Université et au dehors, par l'émulation

1. *Cours de littérature dramatique ou De l'usage des passions dans le drame*, 4 vol. in-12, 1843-1860.
2. On a rappelé ailleurs la part qu'y ont prise, en 1823, M. Fauriel par la publication de la *Lettre* de Manzoni *sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (voyez notre t. II, p. 279); en 1834, M. D. Nisard par un intéressant chapitre de ses *Études de mœurs et de critiques sur les poëtes latins de la décadence* (voyez notre t. II, p. 154); M. Egger, enfin, non-seulement, comme M. Rossignol, au Collége de France, par son cours de littérature grecque à la Faculté des lettres, mais, en 1849, par sa traduction de la *Poétique d'Aristote*, par son *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (voyez plus haut, p. 324, 328, 329 etc.).

de maîtres habiles, d'hommes de lettres distingués, à en multiplier les éditions[1], les traductions, les commentaires[2]. Chez tous paraît diversement ce même sentiment de

1. On doit citer, dans la *Bibliothèque grecque* de MM. F. Didot, en 1824, 1843, celles de Sophocle et d'Euripide auxquelles la collaboration de M. L. Benlœw, le grand travail de critique et d'interprétation de M. Th. Fix ont ajouté beaucoup de prix; et parmi les éditions partielles incessamment publiées, dans l'intérêt des études, par nos librairies classiques, particulièrement celles de M. Guigniaut, les plus anciennes en date, de MM. Ph. Lebas, Berger, Stiévenart, Benlœw, Delzons, Marie, etc. J'ai eu plus d'une fois l'occasion d'y renvoyer mes lecteurs.

De 1858 à la présente année 1866, M. H. Weil, professeur de littérature ancienne à la Faculté des lettres de Besançon, donné à l'Université de France par la docte Allemagne, a fait paraître dans son ancienne patrie un Eschyle, aujourd'hui à peu près complet, dont le texte est établi avec beaucoup de science et de sagacité critique. Une étude approfondie de son auteur l'a conduit quelquefois à des vues nouvelles, dignes d'une très-sérieuse attention. Voyez, avec ses préfaces et ses notes latines, deux dissertations ainsi intitulées: *Restitution d'un chœur d'Eschyle; De la composition symétrique du dialogue dans les tragédies d'Eschyle* (*Journal général de l'instruction publique*, 1859, n° 50, p. 397; 1860, nos 21, 25, 26, p. 186, 194, 201). Il y avait préludé en 1849 par un *Aperçu sur Eschyle et les origines de la tragédie grecque;* en 1845, par une thèse latine dont il sera question plus loin.

2. J'ai rapporté, t. I, p. 268 sqq., 289 sqq.; II, 84, 303 sq. 321 sq., 325 sqq., quelques passages des traductions en vers qu'avaient entreprises, après Legouvé (voyez notre t. I, p. 273), après M. J. V. Le Clerc (voyez notre t. II, p. 81, sqq. et le *Journal des Débats*, du 23 juillet 1842), deux professeurs très-regrettables : M. Anceau, dont il ne reste que de courts fragments; M. Puech, qui nous a laissé deux tragédies entièrement traduites, *les Choéphores*, le *Prométhée* d'Eschyle, Paris, 1836, 1838, et se préparait, quand s'est interrompu son travail, à publier *les Sept Chefs*. Depuis on est entré en foule dans cette voie. J'ai cité en leur lieu, t. I, p. 198, 273, 351; II, 4, 94, 201, 262, 272, 293, 305, 329, 340: III, 61, 316, 330, 375,; IV, 475 les traductions en vers, complètes d'Eschyle, par M. S. T. G. Biard, en 1837; par M. F. Robin, en 1846; de Sophocle, par M. V. Faguet, en 1848; par M. F. Robin, en 1850; par M. Th. Guillard en 1852; les traductions partielles toujours en vers, soit de morceaux choisis d'Eschyle, par M. H. Terrasson, *Génie du théâtre grec primitif*, 1817; des trois tragiques grecs, par M. Magne, *Anthologie dramatique du théâtre grec*, 1846; soit de certains chefs-d'œuvre entiers d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, du *Prométhée* et des *Euménides* d'Eschyle, de l'*Ajax*, de l'*Électre*, et de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, des *Phéniciennes*, de l'*Hippolyte*, de l'*Ion*, de l'*Alceste*, et de l'*Iphigénie en Aulide* d'Euripide par M. L. Halévy, *la Grèce tragique*, 1846-1861: enfin beaucoup d'essais isolés dont il serait trop long de reproduire ici les titres. Une exception doit être faite pour l'*Orestie* de M. P. Mesnard, 1863; pour l'*Œdipe roi* de M. J. Lacroix, porté sur la scène française en 1858, ainsi qu'en 1863 l'*Électre* de M. L. Halévy; enfin pour le *Cyclope* de M. J. Autran, 1863. Quant aux versions en prose, on doit citer surtout, et je n'ai pas négligé de le faire dans l'occasion, avec les nombreux

l'antiquité, désormais plus libre, plus vrai, qui préside à ces sortes de travaux.

Plusieurs causes ont contribué à affranchir ainsi notre

morceaux traduits d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, dans un ouvrage réimprimé en 1835, sous ce titre : *De la poésie primitive et de la poésie tragique des Grecs*, par M. Fabre d'Olivet, les traductions d'Eschyle par MM. Pierron, 1841, Ad. Bouillet, 1865; de Sophocle, d'Euripide, par M. Artaud, 1827, 1842: de Sophocle, par M. Bellaguet, 1845; des deux *Œdipe*, de l'*Antigone*, par M. Boyer, 1842, 1843, essais qui faisaient espérer une bonne traduction complète; de l'*Œdipe roi*, par M. Croizet; de l'*Iphigénie à Aulis*, par M. Pottier, etc.

Je rappellerai à part des traductions de l'*Œdipe à Colone* et des *Perses* publiées à Orléans. Elles ont servi, le 29 juillet 1857, le 7 mai 1862, de *livret*, pour ainsi dire, aux intéressantes représentations où, comme précédemment le *Philoctète* (voyez notre t. II, p. 149) l'*Œdipe à Colone* et les *Perses*, à leur tour, et dans le texte ancien et avec l'accompagnement moderne des beaux chœurs de Mendelssohn, ont été récités, chantés, joués, non sans une émotion intelligente et sans un art naïf, par les élèves du petit séminaire d'Orléans, devant leur digne pasteur, si zélé pour le maintien des fortes études et si gracieusement empressé à faire partager aux amis des lettres le plaisir de ces fêtes classiques. Je ne négligerai pas de rappeler, épisodiquement, que quelques jours avant une de ces représentations, le 7 juillet 1857, le *Plutus* d'Aristophane, représenté de même, avec beaucoup de verve, par les élèves du petit séminaire de Paris, avait offert, par avance, comme la petite pièce de ce noble et savant spectacle.

Qu'il me soit permis de comprendre sous l'expression générale de commentaires des dissertations nombreuses et diverses présentées comme thèses à nos Facultés des lettres. J'ai bien souvent trouvé et même cherché l'occasion de les signaler à l'intérêt de mes lecteurs. On aimera peut-être à en repasser ici la liste, par ordre de dates.

Sur les chœurs des tragédies grecques, par A. J. Ducasau, Paris, 1813.

Sophocle, par Ansart, Paris, 1816.

Parallèle des Choéphores d'Eschyle, des Électre de Sophocle, d'Euripide, de Crébillon, et de l'Oreste de Voltaire, par Anceau, Paris, 1817.

Examen de l'Hippolyte d'Euripide, de l'Hippolyte de Sénèque et de la Phèdre de Racine, par Lecouturier, Paris, 1818.

La tragédie grecque considérée dans quelques-uns de ses rapports avec la tragédie française, par L. Feugère, Paris, 1829.

Dissertation sur le drame que les Grecs appelaient satyrique, par Rossignol, Paris, 1830.

De la tragédie grecque, par Raison, Dijon, 1831.

Analyse critique de la Poétique d'Aristote, par Th. H. Martin, Paris, 1837.

Examen des Perses d'Eschyle, par Boyer, Paris, 1837.

De Euripide Sophista; des mœurs dans la tragédie grecque, par Meusy, Dijon, 1838.

Examen comparé de l'Iphigénie à Aulis d'Euripide et de l'Iphigénie en Aulide de Racine, par Siguy, Toulouse, 1838.

Du théâtre tragique des Grecs, considéré sous le rapport de la philosophie dramatique, par Maignien, Lyon, 1839.

Étude sur Sophocle, par de La Chapelle, Caen, 1842.

jugement. Les formes de la tragédie française, usées par la médiocrité, ont fini par nous paraître moins strictement obligatoires. La connaissance, de plus en plus répandue, des divers théâtres modernes a accoutumé notre goût à ce qui jusque-là le blessait. Enfin les entreprises aventureu-

De Euripidis Medea, par G. Caboche, Paris, 1844.

De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione, par H. Weil, Paris, 1845.

Examen des Poétiques d'Aristote, d'Horace et de Boileau, par A. Nisard, Paris, 1845.

Du merveilleux dans la tragédie grecque, par E. Roux. Paris, 1846.

De Sophocleæ dictionis proprietate, cum Æschyli Euripidis que dicendi genere comparata, par L. Benlœw, Paris, 1847.

De Euripidis vita et fabulis, par Lapaume, Dijon, 1850.

De parte satyrica et comica in tragœdiis Euripidis par E. Moncourt, Paris, 1851.

Etudes sur Eschyle, par P. L. Enault, Caen, 1851.

De Aristophane Euripidis censore, par F. Blanchet. Paris, 1855.

Parallèle d'un épisode de l'ancienne poésie indienne avec des poëmes de l'antiquité classique, par A. Ditandy, Paris, 1856.

Morale d'Euripide, par L. Maignien, Paris, 1856.

Le poëte L. Attius, Etude sur la tragédie latine pendant la République, par G. Boissier, Paris, 1856.

De varia Ulyssis apud veteres poetas persona, par Em. Gebhart, 1860.

De Iambico versu; utrum in græcarum tragœdiarum diverbiis Iambicus versus cum modulatione et ad tibias cantatus sit, an nuda recitatione, sine tibiarum concentu, sit pronuntiatus, par A. Ed. Chaignet, 1862.

Némésis et la jalousie des Dieux, par Ed. Tournier, 1863.

De celeberrima apud Germanos fabula quæ inscribitur Iphigenia Taurica. par A. Legrelle, 1864.

A cette liste j'ajouterai d'autres dissertations qui n'y appartiennent pas comme thèses, qui se sont produites hors de notre Université, et même hors de France, mais dans notre langue :

Examen critique de la tragédie de Rhésus, par Th. Borel, Genève, 1843.

Essai poétique sur l'Hercule furieux d'Euripide, par Fr. Capelle, Louvain, 1848.

Essai sur la fatalité dans le théâtre grec, par Fr. R. Cambouliu, Paris, 1855.

De tragœdiæ græcæ principibus, par M. Viangali, Paris, 1855.

Du Philoctète de Sophocle, à propos de la représentation de cette tragédie à Orléans, par Ch. Lenormant, 1855 (extrait du *Correspondant*.)

Œdipe à Colone, au petit séminaire d'Orléans, par le même, 1857 (extrait du *Correspondant*).

Etude sur Euripide, par A. Baron (voyez ses œuvres, Bruxelles, 1857).

Cette récapitulation serait incomplète si je n'y comprenais les chapitres substantiels consacrés à la tragédie grecque par M. A. Pierron dans son *Histoire de la littérature grecque*, Paris, 1850.

ses de nos auteurs dramatiques pour obtenir à tout prix *du nouveau, n'en fût-il plus au monde*, nous ont enlevé nos derniers scrupules. Nous nous sommes trouvés, un certain jour, en présence des tragiques grecs, dégagés de tout préjugé d'école, de toute prévention nationale, disposés à accepter docilement leur poétique et leurs sujets, à ne demander à leurs œuvres que les émotions universelles de la terreur, de la pitié, de l'admiration, que le plaisir de contempler, sous le costume grec, les traits de la nature humaine. Il y a des voyageurs qui ne sortent de leur pays que pour le retrouver partout, qui se cherchent avec curiosité chez les étrangers, s'admirent complaisamment dans ceux qui leur ressemblent, et sont, au retour, aussi avancés qu'avant d'être partis. Nos critiques avaient trop longtemps voyagé de même dans les littératures étrangères et dans celles de l'antiquité. Nous nous sommes à la fin gardés de leurs itinéraires ; nous avons évité soigneusement leurs traces, et, pour notre instruction, pour notre plaisir, cherché de préférence ce qui s'éloignait davantage de nos idées, de nos habitudes, étudié ces diversités de goût et de manière que produit nécessairement la différence des temps et des lieux. Nous ne nous sommes plus étonnés que les anciens, dont la religion, dont les institutions politiques et civiles, dont les usages, dont les mœurs ne ressemblaient guère aux nôtres, ne nous fussent pas entièrement semblables dans ce qui est, par tout pays et à toutes les époques, l'expression vivante de la civilisation, dans la littérature et dans les arts. Nous ne les avons plus condamnés légèrement d'après les théories de nos critiques, et même d'après les chefs-d'œuvre de nos poëtes ; et comme l'on s'était moqué avec raison de ces superstitieux adorateurs de l'antiquité qui, vivant en Grecs et en Romains, au milieu de la société moderne, paraissaient seuls ne rien comprendre au génie nouveau des Corneille et des Racine, à *la naissante merveille* du Cid et d'Andromaque, nous avons craint de porter, par une frivolité fort voisine de leur pédantisme, au théâtre de l'antique Athènes les préjugés d'un Parisien, les axiomes

d'un habitué du Lycée ou de l'orchestre des Français.

Jamais nous ne nous étions trouvés dans de si favorables dispositions pour comprendre et goûter la tragédie grecque, et jamais cette tragédie, qui créa autrefois notre art dramatique, n'avait pu lui être si utile. Ce qu'il avait dans l'origine, et ce que lui ont retiré par degrés la recherche d'une régularité trop exacte, d'une dignité trop sévère, d'un effet trop souvent acheté par le sacrifice de la vérité, enfin cette foule de règles conventionnelles dans lesquelles l'ont emprisonné et mis à la gêne les faiseurs de poétiques; ce qu'il a depuis poursuivi, mais follement, dans des routes perdues, au delà des limites de la raison et du goût, une liberté sans extravagance, un naturel sans bassesse, de l'intérêt sans ressorts factices et forcés, la tragédie grecque, mieux que d'autres modèles d'une autorité moins sûre, pourrait le lui restituer. On ne sait pas, disait Hésiode aux hommes du vieux temps, avec son langage poétiquement proverbial, ce qu'il y a de richesse dans les plantes les plus viles, dans la mauve et dans l'asphodèle[1]; et nous, nous en sommes venus à ignorer quels trésors de beautés, d'émotions dramatiques se trouvent encore dans ce qu'on croit épuisé et vulgaire, les affections générales de l'âme, les relations ordinaires de la société, un ordre simple et naturel d'aventures; combien, au contraire, sont indigentes ces sources où l'on puise à l'envi, les complications romanesques, les accidents étranges, les mœurs de fantaisie, les passions, les caractères d'exception, les monstruosités morales, ce qui n'est point l'homme, ce qui n'est point la vie, ce qui n'appartient ni à la nature, ni à l'histoire. Les tragiques grecs, qui nous ont tant appris, peuvent nous apprendre cela encore; c'est une des leçons qu'ils nous gardent, et que l'auteur de ces Études voudrait avoir fait sortir de leurs œuvres.

1. *Opera et Dies*, 41.

APPENDICE.

Sur la Poétique d'Aristote et l'histoire de la critique chez les Grecs.

(Extrait du *Journal des Savants*, octobre 1850, mai 1852.)

ESSAI SUR L'HISTOIRE DE LA CRITIQUE CHEZ LES GRECS, suivi de la *Poétique* d'Aristote et d'extraits de ses *Problèmes*, avec traduction française et commentaire, par E. Egger, 1849. — HISTOIRE DES OPINIONS LITTÉRAIRES CHEZ LES ANCIENS ET CHEZ LES MODERNES, par A. Théry, nouvelle édition, 1848.

I

Après les deux traductions que nous ont données de la *Poétique* d'Aristote, pour ne rappeler que les plus considérables, celles dont on a gardé le souvenir, en 1692 Dacier en 1771, Batteux[1], il y avait place encore pour une troisième. Les nombreux travaux par lesquels de savants et judicieux critiques, en tête desquels il faut citer God. Hermann[2], se sont, depuis, appliqués à rectifier et à éclaircir ce texte difficile, permettaient d'en renouveler, en bien des cas, l'interprétation littérale. Quant à son esprit, on devait y entrer avec plus de liberté, y pénétrer plus profon-

1. Avant Dacier, il n'avait été publié qu'une seule traduction française de la *Poétique*, celle de Norville en 1671; après Batteux, M. J. Chénier en a écrit une nouvelle insérée, en 1815 et 1825, dans diverses publications de ses œuvres posthumes.
2. Leipzick, 1802, *Aristotelis Ars poetica cum commentariis.*

dément, depuis que tant de parallèles entre la scène grecque et la scène française, entre le théâtre classique et celui qu'on appelle romantique, tant de controverses entre les écoles rivales sur les principes généraux de l'art dramatique, avaient usé les systèmes trop absolus des anciens commentateurs[1] de la *Poétique*. Enfin, sans méconnaître la valeur des versions célèbres qu'il s'agissait de remplacer, la science, le ton naturel et naïf de l'une, la facilité élégante de l'autre, on pouvait se flatter de s'approcher davantage, ou de la précision, ou de l'austérité du style d'Aristote.

Voilà, je pense, ce que s'est dit M. Egger, et c'est aussi ce qu'il a réussi à faire. Sa traduction ne doit pas être confondue avec ces remaniements faciles, rapidement exécutés pour des libraires, que l'on décore trop souvent du titre de traductions nouvelles, et dont on ne manque guère de relever dans de complaisantes préfaces, aux dépens des œuvres plus originales qui les ont devancées et leur ont servi de matériaux, la prétendue originalité. Celle de M. Egger, par l'étude sérieuse du texte, par l'intelligence exacte et fine des idées, par un effort heureux de style, lui appartient en propre et lui fait grand honneur.

Il reste encore dans la *Poétique* des passages que l'incertitude sur la leçon véritable, l'insuffisance, l'ambiguïté des termes, rendront probablement toujours difficiles à comprendre. Le nouveau traducteur, par un scrupule de fidélité, propre à lui concilier la confiance de ses lecteurs, a respecté l'obscurité de ces passages, se contentant de les signaler par un point d'interrogation. Dans d'autres, c'est une expression trop elliptique, le défaut d'une explication indispensable, la suppression d'un intermédiaire utile, qui embarrassent : le traducteur y a pourvu en suppléant, dans de discrètes parenthèses, à ce que le texte ne disait point assez. Au moyen de ces procédés, il a échappé, plus qu'on ne l'avait fait avant lui, au double inconvénient, ou de prêter à son auteur des idées qui, toutes naturelles qu'elles

1 P. Vettori, Florence, 1560; L. Castelvetro, Bâle, 1570; Dan. Heinsuis, Leyde, 1610; P. Beni, Padoue, 1613; Dacier, Paris, 1692, etc.

peuvent paraître, ont fort bien pu n'être pas les siennes, ou d'altérer, par la paraphrase, ce caractère de concision qui le distingue si éminemment. Par là aussi ont été conservés à la *Poétique*, dans cette reproduction nouvelle, à côté des vives clartés qui s'en échappent, ces ombres mystérieuses dont parfois elle s'enveloppe, et l'un des attraits, je n'en doute pas, de ce grand monument de la critique pour la curiosité des hommes. C'est ainsi que, dans un autre ordre de productions, certains chefs-d'œuvre dramatiques, un *Prométhée*, un *Hamlet*, un *Faust*, ont pu devoir quelque chose de leur puissance sur l'imagination, de leur fortune, à ce qui s'y mêle d'inexplicable, d'incompréhensible.

Les peines très-méritoires qu'a prises M. Egger pour arriver au sens exact de la phrase d'Aristote, à l'expression de sa vraie doctrine, sont attestées non-seulement par le meilleur de tous les témoins, sa traduction elle-même, mais par un commentaire où il a soigneusement discuté les variantes des manuscrits, les corrections, plus ou moins hardies, plus ou moins heureuses, hasardées par les éditeurs, les versions, quelquefois si opposées, si contradictoires entre lesquelles la foule des traducteurs s'est partagée, enfin les interprétations que n'a cessé de recevoir l'esprit du fameux traité, chez des littérateurs de toute époque, de tout pays, de tout système. Ce commentaire est très-plein, mais peut-être l'érudition y est-elle condensée sous une forme trop substantielle ; peut-être son savant auteur s'y est-il trop souvent contenté d'indications succinctes, qui nous mettent sur la trace de ses études, nous invitent à les recommencer pour notre compte, au lieu de nous en communiquer, avec quelque détail, les éléments et les résultats. D'un autre côté, on est dédommagé de cette sobriété par un heureux choix de citations où paraît l'action diverse de l'œuvre d'Aristote sur la diversité des esprits. Ce sont des adorateurs de la lettre, comme La Ménardière, comme d'Aubignac, qui en tirent superstitieusement le moule étroit où faillit s'enfermer et périr notre tragédie naissante. Ce sont des littérateurs d'une

dément, depuis que tant de parallèles entre la scène grecque et la scène française, entre le théâtre classique et celui qu'on appelle romantique, tant de controverses entre les écoles rivales sur les principes généraux de l'art dramatique, avaient usé les systèmes trop absolus des anciens commentateurs[1] de la *Poétique*. Enfin, sans méconnaître la valeur des versions célèbres qu'il s'agissait de remplacer, la science, le ton naturel et naïf de l'une, la facilité élégante de l'autre, on pouvait se flatter de s'approcher davantage, ou de la précision, ou de l'austérité du style d'Aristote.

Voilà, je pense, ce que s'est dit M. Egger, et c'est aussi ce qu'il a réussi à faire. Sa traduction ne doit pas être confondue avec ces remaniements faciles, rapidement exécutés pour des libraires, que l'on décore trop souvent du titre de traductions nouvelles, et dont on ne manque guère de relever dans de complaisantes préfaces, aux dépens des œuvres plus originales qui les ont devancées et leur ont servi de matériaux, la prétendue originalité. Celle de M. Egger, par l'étude sérieuse du texte, par l'intelligence exacte et fine des idées, par un effort heureux de style, lui appartient en propre et lui fait grand honneur.

Il reste encore dans la *Poétique* des passages que l'incertitude sur la leçon véritable, l'insuffisance, l'ambiguïté des termes, rendront probablement toujours difficiles à comprendre. Le nouveau traducteur, par un scrupule de fidélité, propre à lui concilier la confiance de ses lecteurs, a respecté l'obscurité de ces passages, se contentant de les signaler par un point d'interrogation. Dans d'autres, c'est une expression trop elliptique, le défaut d'une explication indispensable, la suppression d'un intermédiaire utile, qui embarrassent : le traducteur y a pourvu en suppléant, dans de discrètes parenthèses, à ce que le texte ne disait point assez. Au moyen de ces procédés, il a échappé, plus qu'on ne l'avait fait avant lui, au double inconvénient, ou de prêter à son auteur des idées qui, toutes naturelles qu'elles

1 P. Vettori, Florence, 1560; L. Castelvetro, Bâle, 1570; Dan. Heinsuis, Leyde, 1610; P. Beni, Padoue, 1613; Dacier, Paris, 1692, etc.

peuvent paraître, ont fort bien pu n'être pas les siennes, ou d'altérer, par la paraphrase, ce caractère de concision qui le distingue si éminemment. Par là aussi ont été conservés à la *Poétique*, dans cette reproduction nouvelle, à côté des vives clartés qui s'en échappent, ces ombres mystérieuses dont parfois elle s'enveloppe, et l'un des attraits, je n'en doute pas, de ce grand monument de la critique pour la curiosité des hommes. C'est ainsi que, dans un autre ordre de productions, certains chefs-d'œuvre dramatiques, un *Prométhée*, un *Hamlet*, un *Faust*, ont pu devoir quelque chose de leur puissance sur l'imagination, de leur fortune, à ce qui s'y mêle d'inexplicable, d'incompréhensible.

Les peines très-méritoires qu'a prises M. Egger pour arriver au sens exact de la phrase d'Aristote, à l'expression de sa vraie doctrine, sont attestées non-seulement par le meilleur de tous les témoins, sa traduction elle-même, mais par un commentaire où il a soigneusement discuté les variantes des manuscrits, les corrections, plus ou moins hardies, plus ou moins heureuses, hasardées par les éditeurs, les versions, quelquefois si opposées, si contradictoires entre lesquelles la foule des traducteurs s'est partagée, enfin les interprétations que n'a cessé de recevoir l'esprit du fameux traité, chez des littérateurs de toute époque, de tout pays, de tout système. Ce commentaire est très-plein, mais peut-être l'érudition y est-elle condensée sous une forme trop substantielle ; peut-être son savant auteur s'y est-il trop souvent contenté d'indications succinctes, qui nous mettent sur la trace de ses études, nous invitent à les recommencer pour notre compte, au lieu de nous en communiquer, avec quelque détail, les éléments et les résultats. D'un autre côté, on est dédommagé de cette sobriété par un heureux choix de citations où paraît l'action diverse de l'œuvre d'Aristote sur la diversité des esprits. Ce sont des adorateurs de la lettre, comme La Ménardière, comme d'Aubignac, qui en tirent superstitieusement le moule étroit où faillit s'enfermer et périr notre tragédie naissante. Ce sont des littérateurs d'une

intelligence plus dégagée, comme Saint-Évremont, comme Fontenelle, et, inspirés par Voltaire, Marmontel et La Harpe, qui se permettent de contrôler, en certains points, par la pratique moderne, la théorie antique. Ce sont enfin des critiques étrangers, comme W. Schlegel, qui couvrent de l'autorité d'Aristote, libéralement entendu, les licences reprochées aux scènes de l'Angleterre, de l'Espagne, de l'Allemagne. Dans cette galerie se montrent aussi de grands artistes, un Tasse, un Corneille, cherchant à accorder, par une sorte d'ingénieux compromis, les libres inspirations de leur génie avec la rigueur des règles. Ajoutons-y le poëte à qui seul peut-être ces règles, docilement acceptées, n'ont point été une gêne, sur qui le joug de la théorie n'a pas plus pesé que celui des modèles, qui a porté l'un et l'autre avec une égale aisance, semblant, dans la production de ses œuvres, d'une régularité si noble et si facile, d'une passion si vraie et si élégante, n'obéir qu'à son naturel. Nos bibliothèques conservent quelques exemplaires des tragiques grecs, dont les marges, annotées par Racine, jeune encore, portent la trace précieuse de ses études poétiques, du premier développement de son goût et de son génie. Disciple et bientôt émule de Sophocle et d'Euripide, il ne négligeait pas l'école d'Aristote. C'est ce dont témoigne un exemplaire de la *Poétique*, sur la marge duquel on a recueilli [1] quelques fragments de traduction, produit rapide d'une lecture savante, et d'un jet libre et heureux. M. Egger n'a pas négligé les occasions d'en parer son commentaire.

L'autorité à laquelle il se réfère surtout, est celle d'Aristote, qu'il juge devoir être à lui-même son plus sûr commentateur. D'autres déjà avaient eu cette pensée, notamment, il a soin de le rappeler [2], Batteux et Lessing, par qui elle a été appliquée et recommandée. Mais nul, ce semble, ne l'avait encore autant mise à profit. Non-seulement lorsqu'il s'agit d'établir la légitimité contestée, de fixer le sens controversé de certains mots, de certaines expressions,

1. Voyez l'édition de Racine, donnée en 1815 par Geoffroy, t. VI, p. 545.
2. Voyez p. 181, 182.

il se décide avec facilité et certitude par les habitudes du style aristotélique ; mais il place sans cesse dans un jour frappant les idées de son auteur, celles mêmes sur lesquelles on a le plus douté, disputé, par des rapprochements avec des passages où, ailleurs, le philosophe a dit la même chose, soit dans les mêmes termes, soit sous une forme analogue. Les œuvres d'Aristote n'étaient pas des œuvres isolées; elles formaient les parties d'un vaste ensemble destiné à comprendre la connaissance entière de la nature et de l'humanité ; elles devaient, dans son dessein, se compléter, s'expliquer mutuellement; on le voit bien par les continuels renvois qu'il fait de l'une à l'autre. Il a donc mis lui-même ses interprètes sur la voie d'une méthode, qu'ils ont pratiquée assez tard, et dont nous louons ici une nouvelle et fort habile application.

On voit comment M. Egger a été amené à faire suivre la *Poétique* de quelques extraits du livre des *Problèmes*, qui concernent les principes, les relations mutuelles, les effets des beaux-arts, ou du moins de certains d'entre eux, la musique et la poésie, et leur concours, leur concert dans les représentations dramatiques. Il n'a pas reproduit ces morceaux sans les ranger, tout en leur conservant leurs numéros, dans un ordre plus logique, plus didactique, que celui où ils nous sont parvenus, sans en améliorer le texte par quelques corrections bien entendues, sans en éclaircir le sens par l'érudite sagacité de ses notes, et la netteté de sa traduction, la première, si je ne me trompe, qui en ait été donnée en français.

Il n'y a pas seulement entre la *Poétique* et les autres écrits d'Aristote une certaine communauté de langage et d'idées, mais quelques rapports généraux auxquels M. Egger a dû naturellement donner une grande attention.

Ce que l'on connaît et des *poésies*, et des *éloges*, des *dialogues*, par lesquels débuta, littérairement, le philosophe, fait comprendre que, plus tard, détournant sa pensée de ses graves spéculations, la ramenant à l'objet de sa préoccupation première, il ait pu songer à écrire une poétique. D'autre part, évidemment, l'auteur des trois livres *Sur les*

poëtes, des *Problèmes*, des *Doutes homériques*, des *Didascalies*, etc., s'était préparé de loin par l'histoire littéraire, par la philologie, à tirer de l'expérience la théorie de l'épopée et du drame. Enfin, il manquerait quelque chose au système de ces grands ouvrages, couronnement de sa vie philosophique, dans lesquels il a poursuivi sous toutes les formes qu'elle peut affecter, la pensée humaine, si les créations poétiques de l'imagination n'y avaient eu leur place. Je résume, en quelques mots, des pages où M. Egger a exposé, avec beaucoup de science et d'intérêt, l'ordre chronologique, l'enchaînement logique des travaux d'Aristote, caractérisé ceux de ses ouvrages qui nous sont parvenus, restitué et traduit, dans ce qui en reste, ceux qui nous manquent, s'appliquant à marquer dans cet ensemble la place de la *Poétique*.

J'insisterai cependant sur l'attention particulière qu'il a donnée à un passage jusqu'à lui peu remarqué du livre *Sur le langage*. Aristote y distingue la proposition-jugement, celle qui implique erreur ou vérité, de la proposition qui n'est ni vraie ni fausse, disant que l'examen de celle-ci appartient à la rhétorique et à la poétique. De là M. Egger tire, avec nouveauté ce me semble, la classification suivante :

« Ainsi, au sommet de la science, Aristote place la *Métaphysique*, qui traite de l'être par excellence et des premiers principes ; par les *Catégories* et le *Traité du langage*, il nous conduit à l'*Analytique* ou démonstration du vrai par les infaillibles procédés du syllogisme ; puis vient, dans les *Topiques*, l'art de connaître et de démontrer le vraisemblable, c'est-à-dire l'art du dialecticien. Puis, comme le dialecticien peut prétendre à donner pour vrai ce qui n'est que vraisemblable (et alors il s'appelle sophiste), dans les *Réfutations* Aristote nous apprend les principaux moyens de résoudre ces sophismes. Jusqu'ici il n'est question que de procédés rationnels ; toutes les phrases analysées se réduisent à des propositions-jugements, à ces propositions auxquelles nos langues classiques conservent la forme du verbe appelée l'indicatif. Mais que la proposition renferme un vœu, un commandement ou une condition ; que l'idée qu'elle exprime ne soit plus une conception absolue, mais contingente, mêlée au sentiment et à la passion, ce qui, dans le langage, se marque par l'emploi des modes autres que l'indicatif, alors la proposition n'appartient plus à la logique. La parole qui persuade, non par le raisonnement seul, mais aussi par l'émotion, par la peinture des mœurs, c'est l'éloquence. L'orateur est, dans les assemblées publiques et les tribunaux, ce que le dialecticien est dans les discussions de l'école ; *la rhétorique est le pendant de la dialectique*[1], et, comme telle, se range de plein droit à la suite de cette dernière. Après l'éloquence viendra la poésie, qui n'est, elle aussi, qu'une manière d'instruire les âmes en les charmant ; la *Poétique* fermera donc le cercle de ces théories qui comprennent toutes les facultés rationnelles et créatrices de l'esprit humain. Pour achever l'étude de l'homme, il ne restera plus qu'à analyser sa vie morale, son rôle dans la famille et dans l'État ; c'est l'objet de l'*Éthique*, de l'*Économique* et de la *Politique*[2]. »

Qu'Aristote ait composé une *Poétique*, on n'en peut douter ; mais est-ce bien celle que nous possédons ? M. Egger le pense, ajoutant foi aux manuscrits, qui tous la donnent au Stagirite, et y retrouvant des passages auxquels l'auteur lui-même, dans d'autres ouvrages, et quelques écrivains de l'antiquité ont fait allusion. Ces passages avaient déjà été allégués, mais M. Egger en a augmenté le nombre, d'après quelques indications du scoliaste d'Homère, publié par Villoison. C'est ici le lieu de remarquer qu'un dépouillement curieux de tout ce qu'on a récemment retrouvé et mis en lumière des scoliastes et des grammairiens grecs, lui a été d'une grande ressource pour renouveler des discussions qui, en certains points, pouvaient paraître épuisées.

L'authenticité de la *Poétique* admise en général, il y a encore lieu de se demander si tout y est bien de la main d'Aristote. C'est là une question qu'on ne pouvait manquer de se faire en ce temps-ci. La philologie a ses modes comme toute autre chose. On aime aujourd'hui à retirer aux grands écrivains de l'antiquité la propriété de leurs œuvres, ou, si on veut bien les leur laisser, à leur supposer, au moyen d'interpolations prétendues, des collaborateurs. La *Poétique* prêtait, plus peut-être que tout autre

1. *Rhét.*, I, I, passage habilement commenté par M. Rossignol dans le *Journal des Savants*, septembre 1842.
2. P. 154.

monument ancien, à ce genre d'entreprises. Dans l'édition qu'il en a donnée à Cologne, en 1839, M. Ritter y a opéré des retranchements qui réduisent cet ouvrage si court à bien peu de chose : arguant, tantôt de la contradiction que le texte lui paraissait offrir avec d'autres écrits tout à fait authentiques du même auteur, ou avec les opinions qui lui sont expressément attribuées par d'autres écrivains de l'antiquité ; tantôt d'incohérences de doctrine qu'il croyait apercevoir entre les diverses parties du livre lui-même ; tantôt, enfin, de certaines différences de méthode et de style qui, selon lui, y décelaient fréquemment l'intervention indiscrète d'un autre écrivain. Cela n'a point passé sans réclamations de la part des savants compatriotes de M. Ritter. L'auteur du volume que nous analysons s'unit à MM. Lersch[1], Düntzer[2], Spengel[3], Mommsen[4], pour défendre précisément par des raisons tirées de la conformité d'Aristote avec lui-même dans la *Poétique*, et quant aux mots et quant aux choses, les endroits incriminés. M. Egger est plus d'accord avec ceux de ses prédécesseurs auxquels il a paru que la *Poétique*, dans son état actuel, ne contient pas tout ce que son auteur avait eu le dessein d'y mettre. Il en signale çà et là, et quelquefois il en supplée aux moyens de textes anciens où peut-être a passé quelque chose de la doctrine d'Aristote, les incontestables lacunes.

Ce que le temps a pu retirer à la *Poétique*, ce que son auteur a pu lui-même y laisser d'incomplet, d'écourté, de confus, d'obscur, autoriseraient-ils à la regarder, ou comme une ébauche imparfaite, ou comme un extrait inexact de l'œuvre d'Aristote ? L'une et l'autre de ces opinions ont été soutenues par des critiques de grande autorité, d'après des motifs fort spécieux.

M. Egger partant de la division reçue des ouvrages d'Aristote en *exotériques*, extérieurs, c'est-à-dire acces-

1. Bonn, 1840, *Philosophie du langage chez les anciens*, part II, p. 256-280 ; défense du chapitre XX de la *Poétique*.
2. Brunswick, 1840; *Défense de la Poétique d'Aristote*.
3. Darmstadt, 1841, *Journal philologique*, p. 1252.
4. Kiel, 1842, *De Aristotelis Poetice capp.* I-IX, *contra Ritterum*.

sibles, par la facilité du sujet et de la forme, aux auditeurs, aux lecteurs ordinaires, et en *ésotériques*, intérieurs[1], ou bien, comme on disait encore, *acroatiques*, *acroamatiques*, c'est-à-dire réservés en raison de la difficulté plus grande de la matière, d'une plus grande sévérité de méthode et de langage, à des élèves d'élite en commerce intime avec le maître, aime mieux rapporter à cette seconde classe la *Poétique*. Il ne se dissimule pas que par la nature du sujet, qui n'exigeait pas les plus sévères procédés de l'analyse, par son analogie avec la *Rhétorique*, ce traité semble plus voisin des livres de doctrine publique que des livres de doctrine réservée. Toutefois la brièveté souvent obscure du style, la rigueur des définitions, l'abondance des observations minutieuses, exprimées à demi-mot, le lui font considérer comme un manuel destiné à recevoir des leçons du professeur la lumière qui lui manque aujourd'hui. Cette vue à laquelle M. Egger est conduit par ses propres études, ses propres réflexions, n'a peut-être pas cependant toute la nouveauté qu'il lui attribue. Déjà elle s'était offerte à Dacier[1], qui l'avait tirée, il est vrai, d'une raison toute particulière, l'absence de préambule autre que la seule exposition du dessein de l'auteur, en tête de la *Poétique*. Ainsi ne commençaient point, en effet, les ouvrages exotériques d'Aristote, au rapport de Cicéron, qui dit s'être, à cet égard, modelé sur lui, *in singulis libris utor proœmiis, ut Aristoteles in iis quos exotericos vocat*[2].

Ce développement indispensable aux ouvrages ésotériques, pour y marquer la suite sous-entendue des idées, y compléter, y éclaircir des définitions, des déductions, des indications succinctes, y réduire à une juste mesure, par des exceptions, la rigueur absolue de la théorie, M. Egger l'a donné à la *Poétique* dans une analyse raisonnée des principes qu'elle contient. Il les a parcourus à peu près selon l'ordre où ils s'y produisent, sans trop se préoccuper des dispositions nouvelles proposées par plusieurs de ses prédécesseurs, par Heinsius au dix-septième siècle,

1. Trad. de la *Poétique*, ch. I, rem. 1. — 2. *Epist. ad Att.*, V. 16.

par God. Hermann en 1802, par M. Valett en 1821[1], par d'autres encore, dispositions ingénieuses, spécieuses, mais arbitraires, par là attaquables elles-mêmes; car, en pareille matière, il est difficile d'arriver à quelque chose d'absolument évident, de nécessaire.

Fidèle à sa méthode, c'est surtout par Aristote qu'il a expliqué et suppléé Aristote, faisant intervenir à propos, dans ce nouveau commentaire, quelquefois en les traduisant habilement, de remarquables passages de la *Rhétorique*, de la *Morale*, de la *Métaphysique*, de la *Politique*. C'est, par exemple, d'un passage de la *Politique* qu'il a fait usage pour déterminer définitivement, je le souhaite, le sens de ces expressions si controversées d'Aristote, dans sa fameuse définition de la Tragédie : « . .. employant la terreur et la pitié pour *purger* les passions de ce genre, » δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάθων κάθαρσιν[2]. Qu'est-ce que cette *purgation?* Vers la fin du seizième siècle on comptait déjà douze manières de l'entendre au rapport de Paul Beni, qui en ajoutait lui-même une treizième. Le nombre s'en est fort accru depuis, s'il est vrai qu'il se monte maintenant à vingt-cinq, comme le prétend un auteur de notre temps, qui, à l'exemple de Paul Beni, n'a pas manqué d'y ajouter la sienne[3], c'est-à-dire une vingt-sixième. Toutes ces explications ne sont sans doute pas absolument distinctes, et il n'y a pas longtemps qu'un de nos plus judicieux professeurs, M. Henri Weil[4], les a ramenées à quatre principales. C'est encore beaucoup, surtout si la véritable n'y est pas comprise, ainsi qu'il ressort du rapprochement fait par M. Egger, de l'énigme offerte dans la *Poétique* avec la solution que semble en donner la *Politique*[5]. Là, en effet, Aristote re-

1. Goslar, 1821, *De Aristotelis arte poetica liber in de re tragica commentationem revocatus.*
2. *Poét.*, V, 1.
3. Voyez en tête d'un *Théâtre choisi de Corneille*, publié, en 1848, par la librairie de M. L. Hachette, une excellente notice du savant et ingénieux éditeur et annotateur, M. Gérusez.
4. Bâle, 1848, *Mémoire* inséré dans le *Compte rendu des séances du congrès des philosophes allemands, tenu à Bâle en* 1847, p. 131-140.
5. *Politic.*, VIII, 5-7

cherchant l'utilité sociale des arts, et particulièrement de la musique, en distingue de diverses sortes : l'une morale, propre à l'éducation; une autre animée, propre au délassement, à la distraction; une autre passionnée, propre à la *purgation*, κάθαρσις. Ce qu'il entend par là, il le développera, annonce-t-il, dans la *Poétique*, se contentant ici de l'indiquer. Malheureusement, par suite de cette destinée qui préside aussi aux livres, le développement s'est perdu, l'indication seule est restée, et la *Politique*, qui, en ce point particulier, devait être expliquée par la *Poétique*, nous l'explique, au contraire. Nous y lisons, je me sers de la traduction de M. Egger[1] :

. . . . La passion, violente dans quelques âmes, se trouve dans toutes, mais à des degrés différents; ainsi la pitié, la crainte, l'enthousiasme. En effet quelques-uns sont vraiment entraînés par l'enthousiasme, mais lorsqu'ils viennent d'écouter une musique sacrée, où l'on s'est servi des chants qui jettent l'âme dans un religieux délire, ils en ressentent une sorte de calme qui est comme la guérison et la purgation de l'âme. Ὁρῶμεν.... καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως. Il en est nécessairement de même des hommes sujets à la pitié, à la crainte, en général à quelque passion; il en est de même des autres hommes dans la mesure de leur caractère; tous sont purgés et agréablement soulagés : ainsi les chants qui purifient l'âme nous causent un plaisir sans danger.... ἀναγκαῖον.... πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.... τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις....

Appliquons à la poésie ce qui est dit ici de la musique, et Aristote lui-même nous y invite; nous comprenons dans le sens aristotélique, ce qui a tant embarrassé et prêté à tant d'explications : comment la tragédie se sert de la terreur et de la pitié pour faire écouler de notre âme, et l'en soulager agréablement et sans danger, les passions de cette sorte qu'elle recèle.

La Fontaine, cela est remarquable, s'est bien approché de cette idée lorsqu'il a fait dire, dans le 1er livre de son roman de *Psyché*, au défenseur de la tragédie :

1. Page 186.

. . . . Il s'en faut bien que la tragédie nous renvoie chagrins et mal satisfaits, la comédie tout à fait contents et de belle humeur ; car, si nous apportons à la tragédie quelque sujet de tristesse qui nous soit propre, la compassion en détourne l'effet ailleurs, et nous sommes heureux de répandre pour les maux d'autrui les larmes que nous gardions pour les nôtres. La comédie, au contraire, nous faisant laisser notre mélancolie à la porte, nous la rend lorsque nous sortons. Il ne s'agit donc que du temps que nous employons au spectacle, et que nous ne saurions mieux employer qu'à la pitié....

M. Egger ne se borne pas, dans son analyse raisonnée des principes de la *Poétique*, à rapprocher Aristote de lui-même, très-souvent il le rapproche de Platon, et il surprend entre les doctrines de l'illustre maître et celles de l'illustre disciple, si divergentes qu'elles soient, ou qu'elles paraissent, des ressemblances inattendues. Ainsi, le poëte d'Aristote [1], qui n'imite pas la réalité même, mais le général, le vraisemblable, le possible, qui n'a pas son modèle hors de lui et le trouve par conséquent dans sa propre pensée, lui paraît à peu près le même que le poëte de Platon, lequel réalise un type accompli du beau résidant au fond de son âme : « Ce n'était pas la peine, dit-il à ce sujet, de proscrire si sévèrement les idées de Platon, pour être sitôt ramené, par une irrésistible logique, à les rétablir presque sans changement dans la haute région de l'art. »

Une épreuve à laquelle M. Egger soumet fréquemment les principes d'Aristote, c'est de les confronter avec les données de l'histoire littéraire, que le philosophe paraît leur avoir quelquefois trop systématiquement, trop arbitrairement accommodées ; avec les monuments de la littérature, dont il a la prétention de les tirer, et auxquels cependant ils ne s'appliquent pas toujours bien exactement. Les divers genres de la poésie se sont-ils succédé chez les Grecs absolument selon l'ordre symétrique qu'il suppose ? Est-ce bien, comme il ne paraît point en douter, Homère qui a donné, dans le *Margitès*, le modèle de cette imitation du mauvais d'où devait résulter la comédie ? Homère, d'autre

1. *Poét.* IX, I.

part, est-il bien le poëte épique savant, réfléchi qu'il se figure ? ne diffère t-il de ceux qui l'ont suivi que par une plus profonde intelligence du but et des moyens de son art, une habileté plus consommée, ou bien était-il placé dans des conditions tout autres, dans une situation particulière, aujourd'hui mieux comprise, qui ne permet plus de confondre, avec les épopées naïves des premiers âges, les épopées artificielles d'une civilisation plus polie ? Les chefs-d'œuvre d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, sont-ils tous bien conformes aux règles imposées par la *Poétique* à la tragédie ; et pour l'explication entière du théâtre grec suffit-il d'un traité où il n'est question ni de cette forme primitive, désignée par les noms de tétralogie, de trilogie, qui donnait à la tragédie des dimensions, une allure analogues à celles de l'épopée ; ni de la comédie, autrement que par une simple définition ; ni enfin de ce drame singulier qui, par l'intervention de l'antique chœur des satyres, ramenait les représentations dramatiques à l'esprit bachique de leur origine, et auquel le mélange du sérieux et du bouffon a fait donner dans l'antiquité le nom de tragédie en belle humeur, παίζουσα τραγῳδία [1] ? Toutes ces questions, et d'autres qui s'y rattachent, M. Egger les traite, soit dans son texte, soit dans ses notes [2], d'une manière savante, judicieuse, quelquefois élevée, et avec une louable indépendance de jugement.

C'étaient aussi les mérites d'une thèse [3] présentée il y

1. Demet., *de Elocut.*, § 169.

2. Voyez surtout, à la fin du volume, quelques notes de grande étendue qui sont de savants mémoires traitant de l'*Influence que l'importation du papyrus égyptien en Grèce exerça sur le développement de la littérature grecque*, de certaines *Questions de philologie homérique*, d'autres relatives au théâtre, *De la deuxième édition des Nuées d'Aristophane*, *Si les femmes athéniennes assistaient à la représentation des comédies*, etc. — Dans deux volumes publiés depuis, en 1862 et 1863, par M. Egger, sous ces titres : *Mémoires de littérature ancienne*, *Mémoires d'histoire ancienne et de philologie*, d'autres morceaux se rapportent encore à la littérature grecque et en particulier au théâtre grec : ils reproduisent, on doit s'en féliciter, certaines parties de son docte et intéressant enseignement à la Faculté des lettres.

3. Caen, 1836, *Analyse critique de la Poétique d'Aristote*. Voyez,

a quelques années à la Faculté des lettres de Paris par un jeune professeur, dont ce journal a eu depuis plus d'une occasion d'apprécier la science et le talent[1], M. Henri Martin. Seulement peut-être n'avait-il pas accordé, dans une aussi juste mesure que M. Egger, avec la déférence, le respect dus à l'autorité d'Aristote, les droits de la libre discussion.

Comme son prédécesseur, M. Egger a enfin rectifié les idées théoriques du maître par d'autres théories. Ainsi le goût naturel des hommes pour l'imitation et pour le rhythme ne lui paraît pas constituer seul la poésie ; il y ajoute cette faculté créatrice qui réalise le beau par les procédés de l'art. Ainsi encore, à la terreur, à la pitié, seuls éléments, pour Aristote, de l'impression tragique, il joint un autre sentiment plus haut auquel doivent conduire les deux premiers, celui de l'admiration, s'autorisant, pour cette addition nécessaire, non-seulement des tragiques grecs qui nous élèvent autant qu'ils nous épouvantent et nous attendrissent, mais d'Aristote lui-même. Aristote, en effet, dans le passage de la *Politique*, qui a été cité plus haut, ne compte-t-il pas l'enthousiasme au nombre de ces passions renfermées en nous, auxquelles ouvre une voie, dont nous soulage la musique ; et ce qu'il a dit de la musique ne l'a-t-il point dit aussi, implicitement, de la poésie ?

Tel est, en substance, considéré sous ses principaux aspects, le travail nouveau dont un ouvrage si souvent interprété a fourni le sujet à M. Egger. Il ne remplit pas, à beaucoup près, le volume dont j'avais à rendre compte; il y est comme encadré dans une *Histoire de la critique chez les Grecs*, morceau considérable, à tous égards, que je me reprocherais d'analyser et de juger en passant à la fin de cet article, et auquel il me paraît plus convenable de consacrer un article à part.

sur cette thèse, le *Journal général de l'instruction publique*, 17 avril 1836, t. V, n° 49, p. 390.

1. Voyez, récemment, cahiers de mars, avril, mai, août 1850, p. 129, 193, 270, 502.

II

Sous le mot de Critique, qu'il préfère au mot, aujourd'hui si en faveur, d'Esthétique [1], M. Egger a compris tout l'ensemble des travaux dont la littérature et ses monuments peuvent être l'objet : jugements où s'exprime tantôt le sentiment naïf, tantôt l'intelligence réfléchie des beautés et des défauts; théories nées soit de l'expérience, soit d'une vue spéculative du but et des moyens de l'art; étude philosophique des textes ; recherches historiques sur les écrits et les écrivains. Ces formes diverses de la critique, M. Egger les a toutes parcourues, et dans l'ordre précisément où les lui présentait, selon leur succession naturelle et chronologique, la littérature grecque.

Le sujet n'avait pas encore été traité, que je sache, avec cette étendue, cette généralité. Sans doute les historiens des lettres grecques n'avaient pas négligé de rappeler, à leur date, les grands critiques; sans doute aussi ceux qui, dans cette histoire, ne se sont occupés que d'un seul genre, avaient pris soin de rassembler sur ce point particulier la suite des opinions, à commencer, bien entendu, par celles des Grecs. Mais nul encore, si je ne me trompe, n'avait suivi chez eux, dans son complet développement, dans ses applications multipliées, cette faculté qui s'exerce, pour les juger, pour les rapporter à leurs lois, pour les expliquer, sur les productions de l'esprit.

Dans un livre dont j'ai transcrit le titre en tête de ces articles, livre déjà publié il y a quelques années sous une forme un peu différente[2], et dont cette reproduction atteste le juste succès, M. Théry, je ne l'oublie pas, avait touché au sujet traité par M. Egger, mais il n'avait pu qu'y toucher, d'une main sûre sans doute, mais quelque peu pressée, précipitée par la condition même de son œuvre.

1 Voyez p. 2, note 1.

2. *De l'esprit et de la critique littéraires chez les peuples anciens et modernes*. Paris, 1832.

Lorsqu'il l'entreprit, deux opinions exclusives se disputaient, avec une ardeur emportée, la direction de notre littérature : l'une la voulait asservie à des règles qui peut-être n'étaient pas toutes d'une autorité absolue, universelle, à des modèles en dehors desquels il pouvait y avoir place encore pour d'heureuses tentatives ; l'autre prétendait l'émanciper de toutes les lois, de toutes les traditions, quelles qu'elles fussent, qui avaient déterminé jusque-là les limites et le caractère des divers genres, les convenances du ton et du style, les formes de la versification et du langage. Quelle idée précise fallait-il attacher aux dénominations vagues de classiques et de romantiques par lesquelles ces opinions se désignaient elles-mêmes? Qu'y avait-il de légitime dans leurs prétentions opposées ? Au moyen de quel tempérament parviendrait-on à les apaiser, à les concilier? Les esprits sages se faisaient ces questions, et M. Théry, entre autres, se chargea d'y répondre par une revue de toutes les littératures connues, de celles qui avaient procédé de l'imitation, de celles qu'avait suscitées une inspiration plus spontanée; par l'exposition de l'esprit particulier qui avait présidé au développement de chacune d'elles et des théories que la réflexion y avait fait succéder à la pratique. C'était là un plan bien vaste, bien difficile à remplir, alors même qu'on se fût borné aux littératures qui nous sont réellement connues, auxquelles on peut assigner un caractère distinct, où se sont produits en leur temps, après le libre travail des esprits, des jugements sur les monuments de l'art, des idées, des doctrines sur l'art lui-même, son but, ses moyens, ses lois. Ainsi réduit, il restait encore trop étendu pour admettre autre chose qu'une description générale et rapide du mouvement qui, en chaque lieu et à chaque époque, a amené auprès des grands orateurs, des grands poëtes, des grands écrivains en tous genres, ou à leur suite, les grands critiques. Aussi, en ce qui concerne les Grecs, M Théry a-t-il, cela était inévitable, à peu près commencé par Platon et Aristote, à peu près concentré dans ces deux grands noms l'histoire de leur critique.

Un point de vue différent a permis à M. Egger de distinguer, dans cette histoire, une époque antérieure à celle où les philosophes s'élèvent, par la spéculation, à l'idée même de l'art, ou demandent aux données de l'expérience la connaissance de ses lois. Aussitôt que, dans des concours solennels, les rhapsodes, ces antiques interprètes de l'épopée, et plus tard les poëtes lyriques, tragiques, comiques se disputent le prix de la poésie ; aussitôt que des hommes doctes, des hommes de goût, s'occupent officiellement de rassembler en corps d'ouvrage les vers jusque-là dispersés, confiés à la seule mémoire et récités au hasard, d'Homère, d'Hésiode, des autres chantres du cycle épique, ou bien encore de protéger, par l'établissement d'un exemplaire authentique, contre les altérations qu'y introduisaient le caprice des comédiens et l'industrie des arrangeurs, le texte des chefs-d'œuvre dramatiques, mesures littéraires, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui marquèrent le gouvernement de Pisistrate et l'administration de l'orateur Lycurgue ; aussitôt, selon M. Egger, et il est difficile de n'être pas de son sentiment, entrent en exercice chez les Grecs et la critique qui juge du mérite des œuvres, et même celle qui s'y associe par l'intelligence délicate de leur caractère et le soin curieux d'en assurer l'intégrité. Déjà on peut pressentir de loin tout ce travail d'appréciation, de classification, de restauration, d'explication par lequel finira, dans Alexandrie, la critique grecque. Son premier éveil est raconté par M. Egger dans des pages fort intéressantes, et que recommande un heureux mélange d'érudition et de sagacité.

S'arrêtant avec quelques détails à l'institution fort démocratique de ces cinq juges tirés au sort dans tout le peuple d'Athènes pour faire en son nom ce qu'il faisait primitivement lui-même, c'est-à-dire pour décerner le prix de la tragédie, de la comédie, se demandant comment on avait pourvu à ce que ces cinq juges, ainsi improvisés, fussent garantis de erreurs auxquelles pouvaient les entraîner, comme l'a dit Platon[1], les acclamations irréfléchies

1. *De Leg.*, II ; t. VII, p. 88 de la traduction de M. Cousin.

de la foule ou leur propre ignorance, M. Egger suppose qu'ils n'étaient pas choisis au moment du spectacle, mais quelque temps auparavant; qu'une connaissance préliminaire des pièces, acquise soit aux répétitions, soit par la lecture de copies distribuées à cet effet, les avait préparés d'avance à l'exercice de leur difficile ministère; que la représentation publique n'était pour eux qu'une dernière et solennelle épreuve où leur opinion quelquefois se confirmait, quelquefois aussi se corrigeait au contact d'une opinion moins savante, mais plus sympathique et plus soudaine, celle de l'immense auditoire convié aux fêtes de Bacchus. Cette conjecture est ingénieuse, mais c'est une simple conjecture; M. Egger en convient, et elle a contre elle précisément ce qu'il raconte un peu plus loin, d'après Plutarque[1], de la représentation fameuse où le jeune Sophocle l'emporta sur le vieil Eschyle. Dans son récit, c'est bien évidemment sur le lieu même du combat, quand la lutte va s'engager, que les juges sont institués d'une façon tout extraordinaire: « L'auditoire, « dit-il, était partagé entre les deux rivaux; on allait en « venir aux mains. L'archonte Aphepsion n'osait plus « tirer au sort, selon l'usage, les noms des cinq juges. « Cimon, tout couvert de la gloire d'un de ses récents « triomphes (c'était quelques jours après qu'ayant paci- « fié les mers de Grèce il venait de rapporter à Athè- « nes les ossements de Thésée), arrive au théâtre avec « ses neuf lieutenants. A peine eurent-ils fait aux dieux « leur prière accoutumée, que l'archonte, par une inspi- « ration soudaine, ordonne à ces dix juges de désigner le « vainqueur: ils nommèrent Sophocle. L'auditoire ému « respecta néanmoins l'arrêt des généraux victorieux, et « l'éclat du jugement fit taire les jalousies et les rivalités. « Il est vrai que le lendemain Eschyle, humilié, partit « pour Syracuse[2]... »

1. *Vie de Cimon*, c. 8.

2. Dans une note de mon t. I, p. 41, j'ai déjà fait mention et à peu près dans les mêmes termes de l'opinion de M. Egger. On me pardonnera ce double emploi, et je demande également grâce pour d'autres répétitions du même genre qui pourront se rencontrer dans la suite de cet article.

Mais revenons à ces débuts de la critique grecque dont M. Egger s'est appliqué savamment, ingénieusement, à restituer l'histoire. Il eût pu, ce me semble, en chercher la trace, non-seulement chez les premiers juges, les premiers éditeurs des anciens poëtes, mais chez les poëtes eux-mêmes, qui d'une inspiration d'abord toute naïve ont passé à la conscience de leur art, et par certains traits, qu'il eût été intéressant de recueillir, en ont quelquefois révélé le secret.

Ainsi, quand à l'épopée héroïque succède, par une progression naturelle, l'épopée historique, l'auteur ou l'un des auteurs de cette révolution, un contemporain d'Hérodote, selon les autres de Thucydide, Chérilus, se plaint au début d'un poëme consacré à célébrer la victoire des Athéniens sur Xerxès, de sa *Perséide*, en poëte sans doute, mais aussi un peu en critique, de la nécessité qui le contraint, comme quelquefois avant lui les poëtes dramatiques, de chercher, hors des sujets épuisés de la fable, un sujet nouveau dans l'histoire :

« Heureux le serviteur des Muses habile à chanter en ce temps où le champ poétique n'était pas encore moissonné. Maintenant que les partages sont faits, que les arts ont reçu leurs limites, venus les derniers dans le stade, nous sommes laissés en arrière. En vain nos yeux cherchent de toutes parts, point de char nouveau à monter[1]. »

Ainsi encore, pour passer de la poésie épique à ce qui lui a succédé, à la poésie lyrique, Pindare, aux mouvements aux transports en apparence involontaires, se possède assez cependant pour nous faire en certains endroits comme confidence de sa poétique.

Tantôt il distingue ou rapproche des monuments de l'art ceux qu'il élève dans ses vers :

« Je ne suis point un sculpteur qui travaille à des statues toujours fixées sur leurs bases immobiles. Partez sur tous les

1. Voyez Aristot., *Rhet.*, III, 14, 4, et, à la suite de l'*Hésiode* de MM. Firmin Didot, 1840, p. 21 et suivantes, les fragments de Chérilus rassemblés et commentés par M. Fr. Dübner.

vaisseaux, sur toutes les barques, vers harmonieux, et d'Egine allez annoncer partout que le fils de Lampon, le robuste Pythéas, a emporté aux jeux de Némée la couronne du double combat[1]. »

« Veux-tu (ô Timasarque) que je consacre au frère de ta mère, à Calliclès, une colonne d'une blancheur plus éclatante que le marbre de Paros[2] ? »

« Ramener ton âme sur la terre, je ne le puis, Mégas. Ce serait un fol espoir, une vaine entreprise ; mais il m'est permis d'ériger, en l'honneur de ta tribu, des Chariades, le sonore monument des Muses[3]. »

Tantôt rapportant, sans vouloir y ajouter foi, une histoire injurieuse pour la divinité, il semble discuter les devoirs et les droits du poëte à l'égard des traditions mythologiques :

« Il est certes bien des merveilles véritables, mais souvent aussi les récits des hommes sont emportés au delà de la vérité par les séduisants mensonges de la fable. La grâce du discours, qui nous rend toutes choses agréables et douces, répand sur ces récits une beauté persuasive, et l'incroyable même y devient digne de foi. Aux jours à venir les témoignages véridiques. Il convient toutefois que l'homme ne prête aux dieux que du bien : moindre alors est la faute[4]. »

Ces élans rapides, ces sortes de bonds poétiques qui le portent à tout instant vers les sujets divers groupés par son art autour de son sujet principal, Pindare les définit par d'admirables images :

« S'il faut célébrer leur prospérité, la force de leurs bras, les combats rendus par leur épée, si loin que s'imprime sur le sable l'élan de mes rivaux, j'ai des genoux souples et forts, et les aigles s'élancent au delà de la mer[5]. »

Les épisodes où il s'engage ne sont jamais si longs qu'il en perde le souvenir de son point de départ, qu'il ne sache et ne dise quand et comment il en doit revenir.

« De plus longs discours me sont interdits par la loi de mon sujet et les heures qui se hâtent. »

1. *Nem.*, V, 1. — 2. *Nem.*, IV, 130. — 3. *Nem.*, VIII, 75. Cf. Schol
4. *Olymp.*, I, 43. Cf. *Olymp.*, XIV, 7 ; *Nem.*, VII, 33.
5. *Nem.*, V, 34.

« N'avançons point au delà de Gadès, vers les ténèbres du couchant. Tournons vers l'Europe la proue de notre navire. Comment, en effet, tout dire sur les enfants d'Éacus[1] ?

« Bien long serait le retour par la route des chars, car déjà le temps me presse ; mais je sais un sentier plus court, et c'est un art où je l'emporte sur beaucoup d'autres[2]. »

Je rapporte ces passages comme ils me viennent, un peu au hasard, regrettant d'avoir eu à les rendre moi-même et de ne pouvoir les citer dans la belle traduction que nous promet une plume illustre, et qu'il est à souhaiter qu'elle ne nous fasse pas trop attendre. On pourrait, je m'imagine, en rassembler bien d'autres de cette sorte, où Pindare paraîtrait, sans cesser d'être un grand lyrique, le commentateur de ses odes.

Peut-être cette intelligence distincte, cette ingénieuse explication de son œuvre, ne se trouveraient-elles pas chez le poëte qui, au temps du Thébain Pindare, fondait à Athènes la tragédie grecque, Il y aurait plus de chances de la rencontrer chez son successeur, qui précisément a dit de lui, comme on le rapporte : « Eschyle fait ce qui est bien, mais il le fait sans le savoir. » Un tel mot est d'un artiste initié aux secrets de son art et qui a dû, en plus d'une occasion, les révéler. Il s'accorde assez avec la tradition qui attribuait à Sophocle un traité en forme *sur le chœur*[3].

Mais des traités à cette date n'offrent qu'une exception ; la poésie a été, chez les Grecs, la première forme de la critique. Leur littérature, tout animée, toute vivante, ne s'exprimait guère par les livres ; elle s'exprimait surtout par la parole à la tribune, dans les écoles, dans les temples, sur le théâtre. Quand la critique, à son tour, produisit de cette manière ses jugements et ses vues, ce fut par l'organe des poëtes dramatiques, d'Euripide d'abord, chose étrange, et, ce qui l'est moins, d'Aristophane, comme en général des poëtes de l'ancienne, de la moyenne, et même de la nouvelle comédie. Ce fait curieux avait déjà attiré

1. *Nem.*, IV, 53, 112.
2. *Pyth.*, IV, 439. — 3. Voyez Suidas, au mot *Sophocle*.

l'attention de quelques-uns des écrivains qui, de notre temps, se sont spécialement occupés de l'histoire et de l'appréciation du théâtre grec[1]. M. Egger l'a mis dans une lumière nouvelle par une exposition que la richesse de son érudition et la spécialité de son sujet lui permettaient de rendre plus complète, et sur laquelle des détails bien choisis et groupés avec art, des citations piquantes, qu'on voudrait seulement plus nombreuses, ont répandu beaucoup d'intérêt. Résumons, un peu d'après ses devanciers, et beaucoup d'après lui, les principaux traits de l'histoire de la critique grecque au temps où les critiques proprement dits n'étaient point encore venus, où le feuilleton, pour ainsi parler, se produisait au théâtre même, encadré dans quelque belle œuvre dramatique.

Nous avons eu nous-mêmes de ces feuilletons quand Molière, dans la *Critique de l'École des femmes*, dans l'*Impromptu de Versailles*, dans quelques scènes du *Misanthrope* et des *Femmes savantes*, réclamait contre d'injustes censures, invoquait les vraies, les simples lois de l'art, châtiait par le ridicule le pédantisme et l'affectation; ou bien encore, en remontant plus haut, quand Rotrou, par la bouche de l'acteur *Genest*, parlant du théâtre et de ses récents auteurs, à Dioclétien, rendait un noble hommage aux chefs-d'œuvre de Corneille :

> Ces poëmes sans prix, où son illustre main
> D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain[2].

Ce qui n'est dans la tragédie de Rotrou qu'une allusion, et une allusion bienveillante, a chez Euripide un tout autre caractère, quelque chose de plus direct, de plus développé et quelquefois de bien amer. Par une infraction condamnable aux vraisemblances de son art, il se permit très-fré-

1. Voyez particulièrement, en 1808, le *Cours de littérature dramatique* de W. Schlegel, leçon V^e^; en 1843, les *Études sur les tragiques grecs*, de l'auteur de cet article, livre V; en 1845, Un *Mémoire* de M. Hamel, professeur de littérature ancienne à la Faculté des lettres de Toulouse, inséré dans les Mémoires de l'Académie de cette ville, et qui a pour titre : *Sur la critique littéraire dans Aristophane.*
2. Rotrou, *Saint-Genest*, I, 5.

quemment des dissertations et des censures, qui faisaient de lui un critique ingénieux et mordant.

Dans une scène de son *Antiope*, scène célèbre, perpétuellement citée par les anciens, mais pour autre chose assurément que pour son caractère tragique, Amphion et Zéthus disputaient ensemble sur les avantages réciproques de la musique, c'est-à-dire de la culture de l'esprit et des exercices du corps.

Çà et là se rencontre dans son théâtre la peinture satirique des sophistes et des orateurs du temps.

Mais c'est dans ses *Phéniciennes*, dans son *Électre*, qu'il fit véritablement office de critique, au sens littéraire de ce mot, y tournant en ridicule, y parodiant les portraits des Sept chefs et la reconnaissance des Choéphores, se vengeant ainsi, sur le grand poëte que lui opposait la malveillance, des attaques de ses détracteurs.

Si la critique littéraire a pu se montrer sous la forme de la parodie, de la satire, dans la tragédie des Grecs, il ne faut pas s'étonner de la rencontrer avec ce caractère dans leur comédie. C'était un des éléments principaux de celle qu'on appelle du nom d'*ancienne*. Celle-ci toute personnelle dans ses attaques, qui, ne respectant pas les dieux mêmes de l'État, forcés comme les citoyens d'entendre la plaisanterie, faisait une guerre si vive aux orateurs, aux généraux, aux philosophes, n'épargnait pas, on le conçoit, les rhéteurs, les écrivains, les poëtes. Les œuvres d'Aristophane en offrent presque à chaque scène des témoignages.

Par exemple, il poursuit partout de ses sarcasmes les poëtes dithyrambiques, ne pouvant se lasser de reproduire l'image grotesque de leur style amphigourique. Le poëte dithyrambique Cinésias, volant, dit-il, vers l'Olympe sur ses ailes légères, allant à travers l'espace chercher dans les nues des idées aériennes et vaporeuses, puiser à la source d'un genre qu'il appelle nébuleux, ténébreux, Cinésias vient des premiers demander droit de cité dans la ville des *Oiseaux*.

D'autres fois, ce sont les poëtes comiques, ses con-

l'attention de quelques-uns des écrivains qui, de notre temps, se sont spécialement occupés de l'histoire et de l'appréciation du théâtre grec[1]. M. Egger l'a mis dans une lumière nouvelle par une exposition que la richesse de son érudition et la spécialité de son sujet lui permettaient de rendre plus complète, et sur laquelle des détails bien choisis et groupés avec art, des citations piquantes, qu'on voudrait seulement plus nombreuses, ont répandu beaucoup d'intérêt. Résumons, un peu d'après ses devanciers, et beaucoup d'après lui, les principaux traits de l'histoire de la critique grecque au temps où les critiques proprement dits n'étaient point encore venus, où le feuilleton, pour ainsi parler, se produisait au théâtre même, encadré dans quelque belle œuvre dramatique.

Nous avons eu nous-mêmes de ces feuilletons quand Molière, dans la *Critique de l'École des femmes*, dans l'*Impromptu de Versailles*, dans quelques scènes du *Misanthrope* et des *Femmes savantes*, réclamait contre d'injustes censures, invoquait les vraies, les simples lois de l'art, châtiait par le ridicule le pédantisme et l'affectation; ou bien encore, en remontant plus haut, quand Rotrou, par la bouche de l'acteur *Genest*, parlant du théâtre et de ses récents auteurs, à Dioclétien, rendait un noble hommage aux chefs-d'œuvre de Corneille :

> Ces poëmes sans prix, où son illustre main
> D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain[2].

Ce qui n'est dans la tragédie de Rotrou qu'une allusion, et une allusion bienveillante, a chez Euripide un tout autre caractère, quelque chose de plus direct, de plus développé et quelquefois de bien amer. Par une infraction condamnable aux vraisemblances de son art, il se permit très-fré-

1. Voyez particulièrement, en 1808, le *Cours de littérature dramatique* de W. Schlegel, leçon V^e^; en 1843, les *Études sur les tragiques grecs*, de l'auteur de cet article, livre V; en 1845, Un *Mémoire* de M. Hamel, professeur de littérature ancienne à la Faculté des lettres de Toulouse, inséré dans les Mémoires de l'Académie de cette ville, et qui a pour titre : *Sur la critique littéraire dans Aristophane.*
2. Rotrou, *Saint-Genest*, I, 5.

quemment des dissertations et des censures, qui faisaient de lui un critique ingénieux et mordant.

Dans une scène de son *Antiope*, scène célèbre, perpétuellement citée par les anciens, mais pour autre chose assurément que pour son caractère tragique, Amphion et Zéthus disputaient ensemble sur les avantages réciproques de la musique, c'est-à-dire de la culture de l'esprit et des exercices du corps.

Çà et là se rencontre dans son théâtre la peinture satirique des sophistes et des orateurs du temps.

Mais c'est dans ses *Phéniciennes*, dans son *Électre*, qu'il fit véritablement office de critique, au sens littéraire de ce mot, y tournant en ridicule, y parodiant les portraits des Sept chefs et la reconnaissance des Choéphores, se vengeant ainsi, sur le grand poëte que lui opposait la malveillance, des attaques de ses détracteurs.

Si la critique littéraire a pu se montrer sous la forme de la parodie, de la satire, dans la tragédie des Grecs, il ne faut pas s'étonner de la rencontrer avec ce caractère dans leur comédie. C'était un des éléments principaux de celle qu'on appelle du nom d'*ancienne*. Celle-ci toute personnelle dans ses attaques, qui, ne respectant pas les dieux mêmes de l'État, forcés comme les citoyens d'entendre la plaisanterie, faisait une guerre si vive aux orateurs, aux généraux, aux philosophes, n'épargnait pas, on le conçoit, les rhéteurs, les écrivains, les poëtes. Les œuvres d'Aristophane en offrent presque à chaque scène des témoignages.

Par exemple, il poursuit partout de ses sarcasmes les poëtes dithyrambiques, ne pouvant se lasser de reproduire l'image grotesque de leur style amphigourique. Le poëte dithyrambique Cinésias, volant, dit-il, vers l'Olympe sur ses ailes légères, allant à travers l'espace chercher dans les nues des idées aériennes et vaporeuses, puiser à la source d'un genre qu'il appelle nébuleux, ténébreux, Cinésias vient des premiers demander droit de cité dans la ville des *Oiseaux*.

D'autres fois, ce sont les poëtes comiques, ses con-

frères, qu'Aristophane prend à partie; il leur reproche leurs plagiats, leurs redites, leurs éternels lieux communs de plaisanterie, leur comique vulgaire, et sans en avoir trop le droit, leur grossièreté, leur obscénité. Il se vante d'avoir relevé, agrandi, épuré la scène comique.

Mais ce qui fait surtout les frais de cette satire littéraire, ce sont les poëtes tragiques.

Et qui saurait sans moi que Cotin a prêché?

a dit Boileau: sans Aristophane, nous ignorerions tout un peuple d'auteurs de tragédies dont il a traduit en ridicule les ouvrages et même la personne. Et ce n'est pas seulement à ce vulgaire qu'il en veut, c'est à ses chefs reconnus, à des poëtes justement applaudis, à de grands poëtes : Agathon, par exemple, dont il reprend, mais sans trop d'amertume, avec quelque mélange d'estime et d'éloge, la poésie efféminée, l'afféterie, la coquetterie; par exemple encore, Euripide, qu'il a poursuivi au même titre que Socrate. Aristophane est du parti des vieilles mœurs contre les nouvelles; au nom de l'antiquité il fait la guerre aux nouveautés politiques, philosophiques, littéraires. Il n'a pas tort assurément avec le démagogue Cléon, avec les sophistes qu'il a représentés sous le masque, si injustement choisi, de Socrate. De même, malgré l'emportement de sa haine et les exagérations de ses censures, il a quelquefois raison contre Euripide, contre ses raisonnements subtils, ses fausses maximes, ses peintures séduisantes d'égarements coupables, l'abus qu'il fait du pathétique, les moyens matériels par lesquels il excite la pitié, la négligence expéditive de ses plans, la mollesse de sa poésie et de son style. Il démêle tous ces défauts avec une singulière sagacité, les met plaisamment en relief par la raillerie, la parodie; mais il ne se croit pas chargé de faire valoir les beautés, qui les compensent et les effacent; il ne remplit qu'à moitié son rôle de critique.

Dans *les Acharniens*[1], Dicéopolis veut attendrir le

1. V. 407

peuple d'Athènes; il va trouver Euripide et lui emprunter force pièces de cette friperie dramatique par laquelle il est en possession d'émouvoir le public d'Athènes : les habits en lambeaux de *Phénix* aveugle, de *Philoctète* mendiant, du boiteux *Bellérophon;* les haillons de *Télèphe* surtout, placés dans la garde-robe tragique du poëte au-dessus des guenilles de *Thyeste*, parmi celles d'*Ino*. Il demande tant de choses de cette sorte, qu'Euripide se plaint qu'on lui enlève toute une tragédie.

Un des meilleurs passages de la comédie des *Nuées*[1] est celui où Strepsiade raconte comment a commencé sa querelle avec son fils Philippide, par une contestation littéraire. Strepsiade a demandé à son fils de lui chanter, à la fin du repas, quelque chose de Simonide : « Vieille coutume ridicule, méchant poëte, » a répliqué le jeune homme, peu respectueux pour les usages et la littérature du temps passé. « Eh bien! a repris le père, quelque chose d'Eschyle. Méchant poëte encore, dur, ampoulé, bruyant. — Quelque chose donc de plus moderne. — Ah! bien volontiers. » Et le jeune homme a chanté des vers du poëte favori de la jeunesse, du poëte à la mode, des vers d'Euripide sur un inceste. De là la dispute, et Strepsiade battu par son fils, qui prétend être dans son droit, et le prouve même au moyen de la science nouvelle que l'insensé Strepsiade l'a envoyé apprendre chez les sophistes; ne disons pas, comme Aristophane, chez Socrate, qui ne lui eût certes enseigné rien de pareil. N'est-ce pas là une image spirituelle et plaisante de ces querelles du temps passé et du temps présent, des anciens et des modernes, qu'amènent partout, entre les diverses générations, le renouvellement de l'art et la succession des écoles, l'avénement des talents nouveaux, des formes nouvelles?

Cette querelle a été pour Aristophane le sujet d'une comédie entière, *les Grenouilles*. Bacchus a été chercher aux enfers un poëte pour son théâtre qui en manque depuis

1. V. 1347 sqq.

la mort d'Euripide et le départ d'Agathon, enlevé à Athènes par le roi de Macédoine, Archélaüs. Devant lui se disputent le sceptre tragique le vieil Eschyle et Euripide. Ainsi est introduite, sous des formes bouffonnes, une comparaison pleine de sagacité, de profondeur même entre les deux formes de l'art que représentent l'un et l'autre poëte ; le parallèle, partial sans doute, mais exagérations à part, frappant de vérité, de ces génies divers. Un trait négatif, qu'il ne faut point oublier, c'est que Sophocle, dont la pure beauté tient comme le milieu entre le grandiose d'Eschyle et les réalités d'Euripide, est mis hors de cause et ne reçoit que des hommages.

La pièce d'Aristophane ne fut point couronnée, mais elle a survécu à celle qui a obtenu la couronne, *les Muses* de Phrynichus, ou, devant ces déesses, se plaidait un procès analogue entre Euripide et Sophocle.

Avant Phrynichus, avant Aristophane, on avait fait de même. Un vieux poëte comique, Phérécrate, dans ses Κραπάταλοι, avait déjà montré dans les enfers le grand Eschyle et l'avait fait parler magnifiquement de lui-même. Voici, entre autres, une des paroles qu'il mettait dans sa bouche :

« Je leur ai construit, je leur ai donné un art plein de grandeur[1]. »

Ces attaques, ces parallèles passionnés se continuèrent dans la comédie *moyenne*. Cette comédie à laquelle était interdite la politique, trouvait un dédommagement dans les choses philosophiques et littéraires ; les philosophes et les poëtes payaient pour les hommes d'État désormais à l'abri. Un Alexandrin, Antiochus, a consacré tout un livre à la revue des poëtes tournés en ridicule par la *moyenne* comédie[2]. C'étaient particulièrement des poëtes tragiques, Denys de Syracuse entre autres, ce poëte à la façon de Frédéric, dont les comiques raillaient

1. Schol. Aristoph. *Pac.*, 758. Voyez Meineke, *frag. com. græc.*, t. II, p. 289.
2. Athen. *Deipn.*, XI.

volontiers les prétentions littéraires et les faux succès. Euripide, bien que mort depuis quelque temps déjà, avait toujours sa place dans les parodies, les satires littéraires de la *moyenne* comédie. L'admirateur fanatique d'Euripide, le *Phileuripide*, devint même un de ses personnages favoris[1].

Plus tard, la comédie nouvelle, qui relève d'Euripide, semble lui rendre plus de justice. Chez Diphile, on l'appelle « un poëte d'or ». On dit chez Philémon : « Si « j'étais sûr que les morts, comme quelques-uns le pré- « tendent, eussent encore du sentiment, j'irais me pendre « aussitôt pour voir Euripide[2]. » Peut-être, il est vrai, n'est-ce ni Diphile, ni Philémon qui s'expriment ainsi pour leur compte, mais encore quelque *Phileuripide*. Toutefois, avec le temps, Euripide devenait à son tour un ancien, et c'est à lui que désormais allaient être immolées les gloires contemporaines. Quoique certtains passages conservés d'Antiphane, de Timoclès, sur le caractère de la tragédie et de la comédie, montrent l'inclination des comiques de cet âge pour la dissertation littéraire, les poëtes occupent chez eux moins de place que les philosophes. M. Meineke[3] avait déjà fait cette observation qui a été pour M. Egger le point de départ d'une revue piquante des ouvrages composés alors dans cet esprit. Il les analyse, il les extrait et a la bonne fortune de pouvoir reproduire une tirade morale de Simylus[4] échappée à la diligence de M. Meineke.

Cependant, depuis assez longtemps déjà, la critique, ainsi qu'auparavant l'histoire et la philosophie, avait passé de la poésie à la prose, par Platon, Aristote, Théophraste. De la censure individuelle des poëtes on en était venu, dans les écoles philosophiques, à la recherche des lois de l'art, à la classification, à la définition, à la théorie des genres.

1. Axionicus, Philippide ou Philippe avaient composé des comédies sous ce titre. Voyez Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 341, 417, 474.
2. Thom. magist. *Vita Eurip.*
3. *Hist. crit. com. græc.*, t. I, p. 438.
4. Stob. *Florileg.*, LX, 4

Une troisième période devait suivre, celle des critiques alexandrins, critiques érudits, s'occupant du catalogue des ouvrages, de la biographie des écrivains, de la discussion des textes, de l'histoire générale et particulière des lettres : travail savant, plus philologique encore que littéraire, dont Homère et les tragiques étaient particulièrement l'objet....

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES AUTEURS DRAMATIQUES ANCIENS ET MODERNES

ET DES PIÈCES DE DIVERS GENRES,

DU GENRE TRAGIQUE PARTICULIÈREMENT,

dont il est parlé dans cet ouvrage.

A

Abufar, tragédie de DUCIS, II, 241; III, 328.
ACESTOR, I, 74 sq., 89.
ACHÆUS (d'Érétrie), I, 80, 91 sq., 93; IV, 306 sq.
ACHÆUS (de Syracuse), I, 86, 91.
Acharniens (les), comédie d'ARISTOPHANE, II, 82, 127; IV, 322, 424.
Achille, tr. d'ARISTARQUE, I, 81.
Achille, tr. d'ENNIUS, I, 81,
Achille, tr. d'AUGUSTE, II, 48.
Acrisius, tr. de SOPHOCLE, III, 213.
ADDISON, IV, 380 sq.
Adélaïde du Guesclin, tr. de VOLTAIRE, III, 421.
Adonis, tr. de DENIS L'ANCIEN, I, 119.
Adonis, tr. de PTOLÉMÉE PHILOPATOR, I, 119.
ÆANTIDÈS, I, 119.
Agamemnon, tr. d'ESCHYLE, I, 24, 29, 38, 142, 144, 170 178, sq., 189, 234, 241, 286 sq., 299, 306-332, 335, 342, 359, 369, 381; II, 24, 56, 65, 71; III, 56, 255, 346, 387; IV, 31, 61, 113, 198 sq., 328, 349, 378, 386, 394.
Agamemnon, tr. d'ION, I, 306.
Agamemnon, tr. de SÉNÈQUE, I, 306, 318, 324; IV, 35, 37.
Agamemnon, tr. de L. DOLCE, III, 323.
Agamemnon, tr. de CH. TOUTAIN, I, 307.
Agamemnon, tr. de DUCHAT, I, 307.
Agamemnon, tr. de BRISSET, I, 307.
Agamemnon, tr. d'ARNAUD, I, 307.
Agamemnon, tr. de PADER D'ASSÉZAN, II, 288.
Agamemnon, tr. de BOYER, I, 307.

NOTA. Le chiffre romain indique le volume, le chiffre arabe la page.

Agamemnon, tr. de THOMPSON, I, 306 sqq.
Agamemnon, tr. d'ALFIERI, I, 306 sqq.
Agamemnon, tr. de LEMERCIER, I, 306 sqq.
Agamemnonides (Les), tr. d'ATTIUS, I, 331; IV, 116.
AGATHON, I, 79, 87, 92 sqq., 106; III, 148; IV, 424.
Agavé, tr. de STACE, I, 156; IV, 271.
Ajax, tr. de SOPHOCLE, I, 108, 133, 157, 320, 359, 372, 377; II, 1-54, 55 sq., 59, 66, 69, 193, 194, 255 sq., 272; III, 128, 217, 378, 388, 392; IV, 160, 245, 342, 350, 396.
Ajax, tr. d'ASTYDAMAS (le jeune), II, 40.
Ajax, tr. de THÉODECTE, I, 101; II, 41 sq.
Ajax, tr. d'ENNIUS, II, 44 sq.
Ajax, tr. d'AUGUSTE, II, 48 sq.
Ajax, tr. trad. de SOPHOCLE, p. Jos. Scaliger, IV, 341.
Ajax, tr. de LACHAPELLE, II, 52.
Ajax, tr. de POINSINET DE SIVRY, II, 62 sqq.
Ajax, tr. de CHATEAUBRUN, III, 425.
ALAMANNI, I, 162.
ALCÉE (de Mytilène), IV, 306.
Alceste, tr. de THESPIS, I, 19 sqq.; III, 221.
Alceste, tr. de PHRYNICHUS, I, 21; III, 221.
Alceste, tr. d'EURIPIDE, I, 28, 31, 49, 55, 144; II, 78, 275; III, 33, 148, 197-240, 270, 301, 380; IV, 160, 177, 217, 288, 307, 329, 330, 341, 346, 378, 394, 396.
Alceste, com. d'ANTIPHANE, III, 221; IV, 331.
Alceste, tr. de NÉVIUS, III, 220.
Alceste, tr. d'ENNIUS, III, 221.
Alceste, tr. d'ATTIUS, III, 221.
Alceste, tr. trad. d'Euripide par BUCHANAN, III, 221, IV, 341.
Alceste, tr. de HARDY, III, 222 sq.
Alceste, opéra de QUINAULT, III, 223 sqq.
Alceste, tr. projetée de RACINE, III, 225 sq.
Alceste, tr. de LAGRANGE-CHANCEL, III, 225 sqq., 233; IV, 125.
Alceste (Admète et), tr. de BOISSY, III, 228 sqq.; IV, 230.
Alceste, tr. de COYPEL, III, 229 sq.
Alceste, de SAINTE-FOIX, III, 230.
Alceste, tr. de DORAT, III, 330.
Alceste, opéra de GLUCK, III, 330.
Alceste, tr. d'ALFIERI, III, 234 sqq.
Alceste, tr. de M. H. LUCAS, III, 238 sqq.
Alceste, tr. de M. L. DE VAUZELLES, III, 240.
ALCESTIS, I, 74.
Alcide (ou *le Triomphe d'Hercule*), tr. opéra de CAMPISTRON, II, 89.
Alcide (La mort d'), tr. de DANCOURT, II, 89.
ALCIMÈNE, I, 79.
Alcmène, tr. d'EURIPIDE, I, 144.
Alcméon, tr. de SOPHOCLE, II, 320; IV, 367

Alcméon, tr. d'EURIPIDE, I, 31, 70, 72; III, 254; IV, 96, 238, 333, 366.
Alcméon, tr. d'ASTYDAMAS, I, 101; II, 332.
Alcméon, tr. de THÉODECTE, I, 101.
Alcméon, tr. d'ENNIUS, III, 254.
Alétès, tr. de SOPHOCLE, IV, 116.
Alexandra, de LYCOPHRON, III, 348.
ALEXANDRE (d'Étolie), I, 119; IV, 334.
Alexandre, tr. de SOPHOCLE, III, 346 sqq.
Alexandre, tr. d'EURIPIDE, I, 31, 73, 76; III, 346 sqq.
Alexandre, tr. d'ENNIUS, III, 346 sqq.
ALFIERI, I, 163, 338; II, 289 sqq.; III, 234 sqq. 322, 326 sq.; IV, 136, 379, etc.
Alphésibée, tr. d'ATTIUS, III, 254.
Alzire, tr. de VOLTAIRE, III, 66,
Amants d'Achille (Les), drame satyrique de SOPHOCLE, IV, 277, 283.
Amasis, tr. de LAGRANGE-CHANCEL, IV, 127.
Amour tyrannique (L'), de SCUDÉRI, IV, 343.
Amphiaraüs, tr. de CARCINUS, I, 100.
Amphiaraüs, dr. sat. de SOPHOCLE, II, 320; IV, 282.
Amycus, dr. sat. de SOPHOCLE, IV, 282, 285.
Amymone, dr. sat. d'ESCHYLE, I, 170 sq.; IV, 280
AMYNIAS, IV, 308.
Andromaque, tr. d'EURIPIDE, I, 45, 49, 61, 139, 144, 157; II, 65, 275; III, 148, 272-296, 337, 338, 353, 380, 406; IV, 3, 6, 31, 182, 225 sq., 329, 349, 390, 394.
Andromaque, tr. d'ENNIUS, III, 276, 288, 355.
Andromaque, tr. d'ATTIUS, III, 288.
Andromaque, tr. de RACINE, II, 68, 343; III, 134 sq., 272 sqq., 288 sqq., 292 sqq., 385, 398, 400, 423; IV, 40, 87, 94, 124, 132, 344, 348, 390.
Andromaque, opéra de .... et GRÉTRY, III, 425.
Andromède, tr. ou dr. sat. de SOPHOCLE, IV, 282, 285.
Andromède, tr. d'EURIPIDE, I, 63, 135, 144, 151; II, 339; IV, 86, 282
Andromède, tr. de LYCOPHRON, III, 99.
Antigone, tr. de SOPHOCLE, I, 100, 116 sq., 133, 144, 202; II, 29, 58, 199, 222, 249-293, 294, 308, 323; III, 53, 306 sq., 314, 383, 408; IV, 79, 202, 342, 350, 394, 396.
Antigone, tr. d'EURIPIDE, II, 276 sqq,
Antigone, tr. d'ALEXANDRE (d'Étolie), II, 281.
Antigone, tr. d'ATTIUS, II, 281 sqq.
Antigone, tr. d'ALAMANNI, II, 284.
Antigone, tr. de J. A. de BAÏF, II, 284 sqq.
Antigone, tr. de ROB. GARNIER, II, 286 sq.; III, 324 sqq.
Antigone, tr. de ROTROU, II, 286; III, 324 sqq.
Antigone, tr. de PRADON, II, 363.
Antigone, tr. de PADER D'ASSÉZAN, II, 288 sq.
Antigone, tr. de CHATEAUBRUN, III, 425.
Antigone, tr. d'ALFIERI, II, 289 sqq.

Antigone, tr. trad. d'Euripide. de MM. Paul Meurice et Auguste Vacquerie, II, 262, 272, 293 ; III, 238.
Antiope, tr. d'Euripide, I, 31, 55, 142 sq., 150, 152; III, 271, 301, 306 ; IV, 423.
ANTIPHANE, IV, 331 sq., 465, 373, 423 sqq., 427.
ANTIPHON (Les trois), I, 85.
APHARÉE, I, 103.
APOLLINAIRE (d'Alexandrie). I, 157.
Archélaüs, tr. d'Euripide, I, 87.
ARCHESTRATE, I, 75.
Argiens (Les), tr. d'Eschyle, I, 201.
Ariane, dr. sat. de Pomponius, IV, 314.
Ariane, tr. de Th. Corneille, II, 64, 73; IV, 34 .
ARISTARQUE, I, 80.
ARISTIAS, I, 79; IV, 279, 289.
ARISTON, I, 69.
ARISTOPHANE, I, 207 sqq., 226, 234, 347; IV, 319, 378, 387, 423 sqq. etc.
Armide, opéra de Quinault, IV, 236.
ARTABAZE, I. 122.
Assemblée des Grecs (L'), tr. ou dr. sat. de Sophocle, IV, 283.
Astyanax, tr. d'Attius, III, 394 sqq.
Astyanax, tr. de Bongianni Grattarolo, III, 414 sq.
Astyanax, tr. de Chateaubrun, III, 425.
Astyanax, tr. de Richerol, III, 425.
Astyanax, tr. de Halma, III, 425.
Astyanax, opéra de Jaure et Kreutzer, III, 425.
Astyanax, tr. projetée de Chateaubriand, III, 427.
ASTYDAMAS (Les deux), I, 69, 100, 103; II, 332.
Atalante, dr. sat. de Pomponius, IV, 314.
Athalie, tr. de Racine, II, 9, 68, 162, 183; III, 26, 228, 399; IV, 69 sq, 92, 372.
Athamas, tr. d'Eschyle, I, 149; IV, 236.
Athamas, tr. de Sophocle, I, 149; IV, 236.
Athamas, dr. sat. de Xénoclès, I, 31.
Atree, tr. de Sophocle, I, 144.
Atrée, tr. de Mamercus Émilius Scaurus, III, 313.
Atrée et Thyeste, tr. de Crébillon, II, 131; IV, 92.
ATTILIUS, II, 361 sq.; III, 327.
ATTIUS, I, 123, 141; IV, 336, 398, etc.
Augé, tr. d'Euripide, I, 372.
Autoclid -Oreste, com. de Timoclès. I, 371 ; IV, 331
Autolycus, dr. sat. d'Euripide, IV, 285.
AUTRAN, I. 42; IV, 316, 396.
AXIONICUS, IV, 331, 426

B

Bacchantes (Les), ou *Penthée*, tr. d'Eschyle, IV, 235, 244.
Bacchantes (Les), tr. de Xénoclès, I, 31 ; IV, 237.
Bacchantes (Les), tr. d'Euripide, I, 13, 46, 59, 70, 72, 122 sqq., 134 sq., 138 sq., 142; III, 10, 148; IV, 33, 233-272, 273, 287, 288, 302.
Bacchantes (Les), tr. d'Iophon, IV, 237.
Bacchantes (Les), tr. de Cléophon, IV, 237.
Bacchantes (Les), tr. d'Attius, IV, 239 sqq.
Bajazet, tr. de Racine, I, 211 ; II, 9, 73; III, 355.
Bassarides (Les), tr. d'Eschyle, IV, 234.
Beaucoup de bruit pour rien, drame de Shakspeare, I, 343 sq.
Bellérophon, tr. d'Euripide, I, 44, 46, 136; III, 95; IV, 425.
BION, I, 68; IV, 311.
BIOTUS (?), III, 154.
Briséis, tr. de Poinsinet de Sivry, II, 52; IV, 148.
Brutus, tr. d'Attius, I, 123, 128.
Busiris, dr. sat. d'Euripide, IV, 286.

C

CALLIMAQUE, I, 119.
Captives de Thrace (Les), tr. d'Eschyle, II, 37 sq.
Captives (Les), tr. de Sophocle, III, 381.
CARCINUS (Les deux), I, 75, 86, 99 sq., 133, 154.
Carlos (Don), tr. de Schiller, III, 103.
Carmagnola (Le comte de), tr. de Manzoni, II, 26.
Cassandréens (Les), tr. de Lycophron, I, 96.
Caton, tr. d'Addison, IV, 381.
Cédalion, dr. sat de Sophocle. IV, 282.
Cercyon, dr. sat. d'Eschyle, IV, 281, 285.
Chasseresses (Les), tr. d'Eschyle, I, 46.
CHÉNIER (M. J.), II, 200 sq., 211, 199, 374.
CHÉRÉMON, I, 99; III, 22.
CHÉRILUS, I, 5, 17, 23, 27 sq.
Chevaliers (Les), com. d'Aristophane, II, 227 sq.; IV, 376.
Choéphores (Les), tr. d'Eschyle, I, 24, 38, 286 sq., 333-363, 370; II, 56, 295, 297, 299, 300, 309, 311, 314, 320, 324, 330, 333 sq., 336, 339, 344, 349 sqq., 355, 385 sqq.; III, 245; IV, 32, 90, 94, 328, 351, 396 sq.

Chrysès, tr. de PACUVIUS, IV, 117.
Chrysippe, tr. d'EURIPIDE, I, 48, 87 : III, 139 sq., IV, 283.
Chrysippe, tr. de LYCOPHRON, III, 99.
Chrysippe, com. de STATTIS, IV, 330.
Cid (Le), tr. de P. CORNEILLE, II, 5, 86, 88.
Cinna, tr. de P. CORNEILLE, IV, 193, 347, 362.
Cinyras, tr. grecque, I, 89.
Circé, dr. sat. d'ESCHYLE, IV, 280, 285, 292.
CLÉÉNÈTE, I, 75.
CLÉOMAQUE, I, 73.
CLÉOPHON, I, 98.
Clovis, tr. de LEMERCIER, III, 388 sq.
Clytemnestre, tr. de SOPHOCLE, I, 306.
Clytemnestre, tr. d'ATTIUS, I, 306, 334.
Clytemnestre, tr. de P. MATTHIEU, I, 307.
Clytemnestre, tr. du comte de LAURAGUAIS, II, 373.
Clytemnestre, tr. de SOUMET, II, 310, 382 sqq.
Comus, dr. sat. de SOPHOCLE, IV, 282.
Conte d'hiver (Le), pièce de SHAKSPEARE, III, 219.
Convives (Les), tr. ou dr. sat. de SOPHOCLE, IV, 283.
CORNEILLE (P.), I, 48, 163, 238; II, 7, 30, 61 sqq., 263; III, 151, 170, 420; IV, 345, 365, etc.
Coupeuses de racines (Les), Ῥιζοτόμοι, tr. de SOPHOCLE, III, 152.
CRATÈS, I, 135.
CRATINUS, I, 6, 154.
CRÉBILLON, I, 338, 348; II, 363 sqq.; IV, 364, etc.
Crétoises (Les), tr. d'EURIPIDE, I, 31.
Créuse, tr. de SOPHOCLE, IV, 68.
Créuse, tr. de W. WHITEHEAD, IV, 72.
CRITIAS, I, 64 sq., 75 sq., 265.
Cromwell, drame de M. V. HUGO, IV, 277.
CURIATIUS MATERNUS, I, 124.
Cyclope (Le), dr. sat. d'ARISTIAS, IV, 289.
Cyclope (Le), dr. sat. d'EURIPIDE, IV, 273-316, 386.
Cyclope (Le), de PHILOXÈNE, IV, 292.
Cypriens (Les), tr. de DICÉOGÈNE, III, 40.

D

Danaé, tr. d'EURIPIDE, I, 61, 144.
Danaïdes (Les), tr. de PHRYNICHUS, I, 166.
Danaïdes (Les), tr. d'ESCHYLE, I, 26, 169, 180 sqq.
Danaïdes (Les), tr. de GOMBAUD, I, 184.
Danaïdes (Les), opéra de SALIERI (et de SPONTINI), I, 185.
Daphnis ou *Lityerse*, dr. sat. de SOSITHÉE, IV, 309 sqq.

Décius ou *les Énéades*, tr. d'ATTIUS, I, 123.
DELAVIGNE (Casimir), I, 198 sq.; II, 213, 271; III, 85, 357 sqq., 375 sqq.
DÉMÉTRIUS, IV, 311.
DENYS L'ANCIEN, I, 84 sqq.; IV, 276, 426.
DICÉOGÈNE, I, 104.
Dictys, tr. d'EURIPIDE, I, 31; III, 118.
Dieux emportant leurs statues (Les), tr. de SOPHOCLE, III, 343.
DIOGÈNE ŒNOMAUS, I, 75.
DIONYSIADÈS ou DIONYSIDÈS (de Tarse), I, 119; IV, 336.
Dionysus, tr. de CHÉRÉMON, I, 99.
DIPHILE, IV, 331, 427.
DOLCE (L.), I, 162.
Don Sanche d'Aragon, tragi-comédie de P. CORNEILLE, II, 182.
DORILLUS, I, 75.
DRYDEN, II, 155 sqq.; IV, 380 sq.
DUCIS, I, 337, 357, 361, 375; II, 208 sqq., 239 sqq.; III, 230 qq., 327 sq.
Dulorestes, tr. de PACUVIUS, I, 359; IV, 117, 128.

E

Édoniens (Les), tr. d'ESCHYLE, IV, 234, 253 sq., 261.
Égée, tr. de SOPHOCLE, III, 188.
Égée, tr. d'EURIPIDE, III, 188, 191 sqq.
Égisthe, tr. de LIVIUS ANDRONICUS, I, 306.
Égisthe, tr. d'ATTIUS, I, 306, 329, 334.
Egmont (Le comte d'), tr. de GŒTHE, II, 26.
Égyptiens (Les), tr. de PHRYNICHUS, I, 170.
Égyptiens (Les), tr. d'ESCHYLE, I, 170, 180.
Electre, tr. de SOPHOCLE, I, 112, 117, 144, 151, 152, 161, 339, 346 sq.; II, 58, 222, 259, 294-389; III, 124, 145, 245, 388; IV, 32, 90, 94, 220, 328 sq., 342, 346, 350, 369 sq., 380, 386, 394, 396 sq.
Électre, tr. d'EURIPIDE, I, 61, 64, 152, 234, 339, 343, 347 sqq., 368, 381, 383; II, 297, 306, 334, 339 sqq.; III, 124; IV, 32, 77, 85, 87, 90, 128, 151, 271, 319, 350, 397, 423.
Électre, tr. d'ATTILIUS, II, 361 sq.
Électre, tr. de Q. CICÉRON, II, 361; III, 394.
Électre, tr. trad. d'EURIPIDE, par L. DE BAÏF, II, 362; IV, 340.
Électre, tr. de PRADON, II, 363.
Électre, tr. de LONGEPIERRE, II, 366.
Électre, tr. de CRÉBILLON, I, 338, 346 sq., 352; II, 301, 323, 362 sqq.; IV, 92, 128, 369, 397.
Électre, tr. de ROCHEFORT, II, 374 sq.
Electre, opéra de GUILLARD, II, 374.

Électre, tr. de M. J. Chénier, II, 302, 308, sq., 310, 374.
Électre, tr. de L. Halévy, IV, 396.
Éleusiniens (*Les*), tr. d'Eschyle, I, 201; IV, 185 sq., 195.
Empédocle (Les trois), I, 84.
Ennius, I, 79, 81, 123, 141, 365, etc.
Éole, tr. d'Euripide, I, 48, 144.
Éole, tr. de Lycophron, III, 99.
Épigones (*Les*), tr. d'Eschyle, I, 108, 136, 201.
Épigones (*Les*), tr. de Sophocle, I, 108, 136; II, 320.
Épigones (*Les*), tr. d'Attius, II, 320.
Érechtée, tr. d'Euripide, I, 61, 130 sqq.; IV, 67, 192, 225.
Érigone, tr. de Phrynichus, IV, 233.
Érigone, tr. de Sophocle, IV, 116.
Érigone, tr. d'Attius, IV, 116.
Érigone, tr. de Q. Cicéron, III, 394.
Eryphile, tr. de Sophocle, II, 320.
Éryphile, tr. de Voltaire, II, 320; IV, 354.
Eschyle, I, 5, 9, 16, 20, 21, 24 sqq., 37 sq., 46 sq., 60, 52, 66, 68, 78, 81, sqq., 95 sq., 101, 106, 116, 139, 165-385; II, 14, 16 sq., 72, 258, 262; III, 117, 383; IV, 345, 357, 370, 376, 378, 380, 395 sqq., 426.
Esculape, tr. d'Aristarque, I, 81.
Esther, tr. de Racine, I, 228; II, 161, IV, 372.
Étéocle, tr. de Legouvé, III, 327 sqq.
Etnéens (*Les*), tr. d'Eschyle, I, 83, 271.
Euménides (*Les*), tr. d'Eschyle, I, 24, 38, 82, 166, 260, 296, 315, 333, 335, 343, 362 sq., 364-385; II, 21, 56, 171, 247, 360, 382, sqq.; III, 217, 241 sqq., 262; IV, 67, 108, 110, 151, 160, 244, 330, 356, 377, 386 sq., 394, 396.
Euménides (*Les*), tr. d'Ennius, I, 306, 334, 365, 382 sq.
Euménides (*Les*), com. de Cratinus, I, 371.
Euphantus, I, 105.
Euphorion, I, 68; III, 117.
Euripide, I, 25, 26, 30, 43 sqq., 72, 79, 86 sq., 94, sq., 98, 101, 103, 106, 112 sq., 116, 130, 133, 138 sq., 140, 240, 338 sq., 347 sqq.; II, 14, 83, 262; III, 1-427; IV, 1-316, 338, 345, 349, 366, 370, 376, 385 sq., 395 sqq., 421 sqq. etc.
Euripide (l'ancien), I, 70.
Euripide (le jeune), I, 70.
Eurysacès, tr. de Sophocle, II, 39, 46.
Eurysacès, tr. de Livius Andronicus (?), II, 49.
Eurysacès, tr. d'Attius, II, 46, 49.
Eurysthée, dr. sat. d'Euripide, IX, 286.
Évocation (L'), Ψυχαγωγία, dr. sat. d'Eschyle, IV, 281.
Ézéchiel, I, 159.

F

Faust, de Gœthe, IIe partie, IV, 113 sq., 403.
Femmes de la Colchide (*Les*), tr. de Sophocle, I, 299; III, 151; IV, 283.
Ferreira (Ant.), I, 162.
Fête de Néron (*Une*), tr. de MM. Soumet et Belmontet, II, 362.
Fiancée de Messine (*La*), tr. de Schiller, I, 302.
Filets (*Les Faiseurs ou les Traîneurs de*), Δικτυργοί, Δικτυουλκοί, tr. d'Eschyle, IV, 236.
Fille d'Eschyle (*La*), étude antique de M. J. Autran, I, 42; IV, 316.
Filles de Scyros (*Les*), tr. de Sophocle, II, 12.
Frères ennemis (*Les*), tr. de Racine, III, 299, 325

G

Garnier (Rob.), I, 162; II, 286 sq.; III, 106 sqq., 324 sq., 416 sqq.; IV, 342
Gigantomachie (*La*), d'Hégémon (de Thasos), IV, 306.
Giraldi-Cintio, I, 162.
Glaucus de Potnie, tr. d'Eschyle, I, 28, 216, 288; II, 197, 317.
Glaucus dieu marin, tr. ou dr. sat. d'Eschyle, I, 129, 235, 298; IV, 280.
Gœthe, II, 26; IV, 113 sq., 135 sqq., 403.
Gnésippe, I, 73.
Grégoire de Nazianze, I, 57.
Grenouilles (*Les*), com. d'Aristophane, I, 94, sqq., 207 sqq., 210, 226, 328, 341, 381; IV, 304, 320, 323, 425.
Guêpes (*Les*), com. d'Aristophane, I, 231.

H

Hamlet, tr. de Shakespeare, I, 234, 236, 337, 360, 363, 375; II, 373 sq.; III, 415; IV, 403.
Hamlet, tr. de Ducis, I, 337, 357; II, 373 sq.
Hardy, I, 163; III, 222.
Heautontimorumenos, com. de Térence, IV, 152.
Hector, tr. d'Astydamas, I, 101
Hécube, tr. d'Euripide, I, 49, 55, 59, 62; II, 116, 157, 234, 315; III, 273, 231-427; IV, 1, 89, 113, 176, 225 sq., 305, 329, 341, 350.
Hécube, tr. d'Ennius, III, 384, 393.

Hécube, tr. d'ATTIUS, III, 394.
Hécube, tr. trad. d'Euripide par ÉRASME, III, 414 ; IV, 341.
Hécube, tr. trad. d'Euripide par L. DE BAÏF, III, 414; IV, 340.
Hécube, tr. de L. DOLCE, III, 414.
Hécube, tr. de BONGIANNI GRATTAROLO, III, 414 sq.
Hécube, tr. de BOUCHETEL, III, 416.
Hélène tr. de SOPHOCLE, II, 12 ; III, 337 ; IV, 113.
Hélène, tr. d'EURIPIDE, II, 39 sq., 51, 339, 360; III, 148, 250; IV, 75-147, 307, 386.
Hélène, tr. de DIOGÈNE ŒNOMAUS, IV, 113.
Hélène, tr. de THÉODORE, I, 101.
Hélène, tr. de TIMÉSITHÉE, IV, 113.
Hélène, tr. de LIVIUS ANDRONICUS (?), IV, 113.
Hélène, tr. imitée d'Euripide par WIELAND, IV, 113.
Hélène, dans la 2e partie du *Faust* de GŒTHE, IV, 113 sq.
Henri IV, tr. de SHAKSPEARE, I, 228.
Henri V, tr. de SHAKSPEARE, I, 233.
Héraclides (*Les*), tr. d'EURIPIDE, I, 49, 61, 133; II, 247; IV, 67, 180-232.
Héraclides (*Les*), tr. de DE BRIE, IV, 228.
Héraclides (*Les*), tr. de DANCHET, IV, 228 sqq.
Héraclides (*Les*), tr. de MARMONTEL, IV, 228 sqq., 357.
Héraclius, tr. de P. CORNEILLE, IV, 36, 119.
Hercule furieux, tr. d'EURIPIDE, I, 45, 62; II, 83; IV, 1-45, 49, 71, 89, 176, 225, 226, 340, 398.
Hercule, tr. de DIOGÈNE ŒNOMAUS, I, 75.
Hercule au Ténare, dr. sat. de SOPHOCLE, IV, 282, 285.
Hercule, dr. sat. d'ASTYDAMAS, IV, 276.
Hercule, dr. sat. de DENYS, IV, 276.
Hercule au bûcher, tr. de SPINTHARUS, II, 87.
Hercule furieux, tr. de SÉNÈQUE, III, 222, 416 ; IV, 34 sqq.
Hercule au mont Œta, tr. de SÉNÈQUE, II, 88.
Hercule furieux, tr. trad. d'Euripide, par BOUCHETEL, IV, 340.
Hercule, tr. de J. PRÉVOST, II, 89.
Hercule mourant, tr. de ROTROU, II, 88 sq., 145; IV, 40.
Hercule furieux, tr. de NOUVELLON, IV, 36.
Hercule, tr. de l'abbé ABEILLE, II, 89.
Hercule (*Alcide ou le triomphe d'*), tr. opéra de CAMPISTRON, II, 89.
Hercule (*La mort d'*), tr. de RENOU, II, 89.
Hercule mourant, opéra de MARMONTEL, II, 89.
Hercule au mont Œta, tr. de LEFÈVRE, II, 89.
Hercule (*La mort d'*), tr. de LAFOND, II, 89.
Hermione, tr. de SOPHOCLE, III, 283 sqq., 337.
Hermione, tr. de LIVIUS ANDRONICUS, III, 283.
Hermione, tr. de PACUVIUS, III, 283, 285.
Herodes infanticida, tr. de HEINSIUS, IV, 343.
HIÉRONYME, I, 75.
HIPPIAS, 103, 104.

Hippolyte, tr. d'EURIPIDE, I, 48, 57, 58, 59, 142, 144, 152, 262, 315; II, 11, 172, 219 ; III, 42-115, 116 sqq., 129 sqq., 140, 146, 165, 184, 198, 202, 203, 207, 301 ; IV, 58, 60, 79, 104, 258, 346, 348 sq., 369, 384, 390, 394, 396 sq.
Hippolyte, tr. de LYCOPHRON, III, 99.
Hippolyte, tr. de SOPATER, III, 100.
Hippolyte, tr. de SÉNÈQUE, I, 161 ; III, 50 sqq., 222, 354 sq.; IV, 35, 39, 270, 397.
Hippolyte, tr. de ROB. GARNIER, III, 106 sqq.
Hippolyte, tr. de LA PINELIÈRE, III, 109.
Hippolyte, tr. de GILBERT, III, 109 sq.
Hippolyte, tr. de DORAT-CUBIÈRES, III, 114.
Hippolyte, tr. ballet de SEGRAIS, III, 114.
Hippolyte et Aricie, tr. opéra de l'abbé PELLEGRIN, III, 114 sq.
Hipponoüs, tr. de SOPHOCLE, I, 61.
HOMÈRE (d'Hiérapolis), I, 119.
Horace, tr. de P. CORNEILLE, I, 238; II, 72; IV, 345.
Hydrophores (*Les*) ou *Sémelé*, tr. d'ESCHYLE, IV, 235.
Hydrophores (*Les*), tr. de SOPHOCLE, II, 87.
Hypermnestre, tr. de RIUPEROUX, I, 184.
Hypermnestre, tr. de LEMIERRE, I, 183 sqq.
Hypsipyle, tr. d'ESCHYLE, II, 129.
Hypsipyle, tr. d'EURIPIDE, I, 31; III, 271, 307.

I

Idoménée, tr. de CRÉBILLON, IV, 128.
Ilione, tr. d'ENNIUS, III, 368.
Inachus, dr. sat. de SOPHOCLE, IV, 282, 285.
Inès de Castro, tr. d'Ant. FERREIRA, I, 162.
Inès de Castro, tr. de LA MOTTE, III, 228.
Ino, tr. de SOPHOCLE, IV, 236.
Ino, tr. d'EURIPIDE, I, 149; IV, 425.
Ino, tr. de LAGRANGE-CHANCEL, IV, 127.
Io, tr. d'ATTIUS (?), I, 290.
ION, I, 80, 90 sq.; III, 74.
Ion, tr. d'EURIPIDE, I, 45, 59, 156; IV, 46-74, 89 sq., 97, 329, 386, 396.
Ion, tr trad. d'Euripide, par WIELAND, IV, 70.
Ion, tr. de W. SCHLEGEL, IV, 71 sqq.
Ion, tr. de TALFOURD, IV, 72 sqq.
IOPHON, I, 69; III, 74.
Iphigénie, tr. d'ESCHYLE, I, 46 ; III, 5.
Iphigénie, tr. de SOPHOCLE, III, 5 sq.
Iphigénie en Aulide, tr. d'EURIPIDE, I, 31, 43, 49, 70, 72, 142, 148, 234, 316; II, 50; III, 1-41, 42 sq., 84 sq., 371 sq., 378; IV, 48, 86,

89, 107, 150, 151, 216, 225, 238, 245, 329 340 sq., 346, 348, 357, 386, 390, 394, 396 sq.
Iphigénie. tr. de NÉVIUS, d'ENNIUS, III, 6 sqq.; IV, 117.
Iphigénie, tr. de L. DOLCE, III, 6, 323.
Iphigénie, tr. trad. d'Euripide, par TH. SIBILET, IV, 122, 340.
Iphigénie, tr. trad. d'Euripide, par ÉRASME, IV, 341.
Iphigénie, tr. de ROTROU, III, 6 sqq.
Iphigénie en Aulide, tr. de RACINE, III, 2 sqq., 272, 293, 378, 398; IV, 124, 136, 229, 344, 348, 353, 357, 390, 397.
Iphigénie, tr. de LECLERC et CORAS, III, 6 sqq.
Iphigénie en Aulide, opéra de GLUCK, III, 6.
Iphigénie en Tauride, tr. d'EURIPIDE, I, 145, 152, 370, 377, 381; III, 8, 30, 124; IV, 75-147, 258, 329, 346, 349, 351.
Iphigénie en Tauride, tr. de POLYIDUS, I, 104; IV, 114 sq., 135.
Iphigénie en Tauride, tr. projetée de RACINE, IV, 122 sqq.
Iphigénie en Tauride, opéra de DUCHÉ et DANCHET, IV, 127.
Iphigénie en Tauride, tr. de P. J. MARTELLO, IV, 122.
Iphigénie en Tauride, de GUIMOND DE LA TOUCHE, IV, 127 sqq, 354.
Iphigénie en Tauride, tr. de VAUBERTRAND, IV, 135.
Iphigénie en Tauride, opéra de GUILLARD et de GLUCK, I, 362; IV, 127.
Iphigénie en Tauride, tr. de GŒTHE, IV, 135 sqq.
Iphigénie à Delphes, tr. projetée de GŒTHE, IV, 146 sq., 398.
Iphigénie à Delphes, tr. de M. HALMS, IV, 147.
Ixion, tr. d'EURIPIDE, I, 46.

J

Jean-Baptiste (*St*), tr. de BUCHANAN, III, 221 sq.
Jean (*Le roi*), tr. de SHAKSPEARE, III, 36, 144.
Jephté, tr. de BUCHANAN, III, 222.
Jeunes Gens (*Les*), Νεανίσκοι, tr. d'ESCHYLE, IV, 234.
Jocaste, tr. de L. DOLCE, III, 323.
Jocaste, tr. du comte de LAURAGUAIS, II, 373.
JODELLE, I, 162; III, 108; IV, 344.
Jugement des armes (*Le*), tr. d'ESCHYLE, I, 147; II, 32, 36 sq.
Jugement (*Le*), dr. sat. de SOPHOCLE, IV, 282.
Jugement des armes (*Le*), tr. de PACUVIUS, d'ATTIUS, I, 147; II, 32, 42 sqq., 362.
Jugement des armes (*Le*), tr. de POMPONIUS SECUNDUS, II, 44.
Jugurtha, tr. de LAGRANGE-CHANCEL, IV, 125.
Jules César, tr. de SHAKSPEARE, I, 234; II, 69 sq.; III, 21.

K

KYDE (Thomas). I, 308.

L

Laconiennes (*Les*), tr. de SOPHOCLE, II, 12.
Laïus, tr. d'ESCHYLE, I, 29, 201.
Laocoon, tr. de SOPHOCLE, I, 151.
LEBRUN (P.), I, 273; II, 236, 278.
LEGOUVÉ, III, 299, 327 sqq., 426; IV, 396.
LEGOUVÉ (E.), III, 51, 177 sqq., 207.
LEMERCIER. I, 306 sqq.; III, 388 sq.; IV, 391.
LEMIERRE, I, 183 sqq.
Lityerse ou *Daphnis*, dr. sat. de SOSITHÉE, IV, 309 sqq.
LIVIUS ANDRONICUS, I, 79, 123, 153, 155.
Lucrèce, tr. de PONSARD, II, 66 sq.; III, 103.
Lycaon, tr. de XÉNOCLÈS, I, 31.
LYCOPHRON, I, 96, 119; IV, 309.
Lycurgie (*La*), trilogie d'ESCHYLE, I, 26, 29; IV, 234 sq., 261, 280.
Lycurgie (*La*), tétralogie de POLYPHRADMON, I, 29.
Lycurgue, dr. sat. d'ESCHYLE, I, 29; IV, 234 sq.
Lycurgue, tr. ou dr. sat. de NÉVIUS, IV, 314.
Lyncée, tr. de THÉODECTE, I, 101, 180, 183.
Lyncée, tr. de l'abbé ABEILLE, I, 184.

M

Macbeth, tr. de SHAKSPEARE, I, 38, 234, 343; III, 127, 160; IV, 381.
MAFFEI, I, 162; IV, 379.
Mahomet, tr. de VOLTAIRE, II, 176.
MAIRET, I, 163.
MAMERCUS, I, 86.
Manfred, tr. de BYRON, I, 304.
Manlius, tr. de LAFOSSE, III, 421.
MANZONI, II, 26, 279; III, 293, 423; IV, 379 sq.
Marchand de Venise (*Le*), de SHAKSPEARE, III, 129.
Marie Stuart, tr. de SCHILLER, IV, 108.
Marie Stuart, tr. de M. LEBRUN, II, 236.
MARTELLI, I, 162.
Mausole, tr. de THÉODECTE, I, 96, 102.
Médée, tr. d'EURIPIDE, I, 31, 48, 59, 86, 104, 115, 138, 140, 143 sq. 151 sq., 157; II, 127; III, 117-196, 202, IV, 37, 60, 341, 349, 385 397.
Médée, tr. de NÉOPHRON, I, 104 sq., 115; III, 149 sqq.; 192.
Médée, tr. de MÉLANTHIUS ou de MORSIMUS, III, 154.

Médée, tr. de DICÉOGÈNE, III, 154.
Médée, tr. de DIOGENE ŒNOMAÜS, III, 154.
Médée, tr. d'ANTIPHON, III, 154.
Médée, tr. de CARCINUS, I, 100.
Médée, tr. d'HÉRILLUS (?), III, 154.
Médée, tr. de BIOTUS (?), III, 154.
Médée, comédies de STRATTIS, III, 155; IV, 330; de CANTHARUS, d'ANTIPHANE, EUBULUS, III, 155.
Médée, tr. d'ENNIUS, III, 121 sqq., 155, 194.
Médée, tr. d'ATTIUS, III, 134, 152 sqq.
Médée, tr. de MÉCÈNE (?), III, 156.
Médée, tr. d'OVIDE, III, 156.
Médée, tr. de SÉNÈQUE, III, 106, 134, 147, 158 sqq.; IV, 35, 37.
Médée, tr. de CURIATIUS MATERNUS, III, 169.
Médée, centon d'HOSIDIUS GÉTA, III, 156.
Médée, tr. d'Euripide par BUCHANAN, III, 169, 221; IV, 341.
Médée, tr. de L. DOLCE, III, 159. 323.
Médée, tr. trad. d'Euripide, par J. A. DE BAÏF, IV, 340.
Médée, tr. de J. de LA PÉRUSE, III, 169.
Médée, tr. de P. CORNEILLE, III, 116, 147, 168, sqq.
Médée, tr. de LONGEPIERRE, III, 169 sqq.
Médée, tr. opéra de TH. CORNEILLE, III, 170.
Médée et Jason, tr. opéra de l'abbé PELLEGRIN, III, 170.
Médée, opéra italien, musique de MAYER, III, 142 sq.
Médée, tr. de CLÉMENT, III, 172.
Médée, opéra d'HOFFMANN, III, 172,
Médée, opéra de FRAMERY, III, 172.
Médée, drame de GOTTER, III, 172.
Médée, tr. de GLOVER, III, 172 sqq.
Médée, tr. de GRILLPARZER, III, 172 sqq.
Médée, tr. de NICCOLINI, III, 176.
Médée, tr. de M. H. LUCAS, III, 177.
Médée, tr. de M. E. LEGOUVÉ, III, 51, 177 sqq., 207.
Médus, tr. de PACUVIUS, III, 195.
MÉLANTHIUS, I, 68.
Méléagre, tr. de SOPHOCLE, I, 22, 152.
Méléagre, tr. d'EURIPIDE, I, 22, 152; III, 213.
Méléagre, tr. d'ANTIPHON, I, 85.
Méléagre, tr. d'ATTIUS, I, 22.
MÉLITUS, I, 76 sq.
Ménalippe. tr. d'EURIPIDE, I, 46, 53, 55; IV, 321.
MÉNANDRE, I, 53 sq.; III, 125.
Mérope, tr. d'EURIPIDE, I, 109.
Mérope, tr. de MAFFEI, I, 162; IV, 120, 379.
Mérope, tr. de VOLTAIRE, II, 149; IV, 36, 48, 130, 347.
MÉTASTASE I, 163, 286; II, 84, 124 sq.; III, 137, 198, 285, 309; IV, 77, 239, 379 sq.
Militaire (Le), com. de PHILÉMON, III, 125.

Mithridate, tr. de RACINE, II, 72.
Moïse, tr. de CHATEAUBRIAND, III, 426.
Moissonneurs (Les), dr. sat. d'EURIPIDE, III, 118; IV, 311.
MOLIÈRE, IV, 422.
Momus, dr. sat. de SOPHOCLE, IV, 282.
MORSIMUS, I, 68.
MORYCHUS, I, 75.
MOSCHION, I, 96, 212, 245 sq., 265 sq.
Muses (Les), com. de PHRYNICHUS, I, 94; IV, 329, 426.
MUSSATO, I, 161.
Myrmidons (Les), tr. d'ESCHYLE, IV, 148, 277, 283.
Myrmidons (Les), com. de STRATTIS, IV, 330.

N

Naissance de Jupiter (La), dr. sat. de TIMÉSITHÉE, IV, 306.
Nausicaa, tr. ou dr. sat. de SOPHOCLE, I, 106, 154; II, 12; IV, 172, 284, 290.
NÉARQUE, I, 105.
Némée, tr. d'ESCHYLE, I, 201.
NÉOPHRON, I, 104 sq.; III, 149 sqq.
Néoptolème, tr. d'ATTIUS, III, 394.
Néréides (Les), tr d'ESCHYLE, IV, 148.
NÉVIUS, I, 123; IV, 314.
NICOLAS (de Damas), I, 159.
NICOMAQUE, I, 26 sq., 73.
Nicomède, tr. de P. CORNEILLE, II, 263.
Niobé, tr. d'ESCHYLE, I, 108, 132, 147, 226; II, 205, 245 sq.
Niobé, tr. de SOPHOCLE, I, 108, 132; II, 205; IV, 283.
Niptra, tr. de PACUVIUS, II, 12, 87.
NOTHIPPUS, I, 68.
Nourrices de Bacchus (Les), tr. d'ESCHYLE, III, 151.
Nuées (Les), com. d'ARISTOPHANE, I, 347; IV, 322, 425.
Nyctegresia (l'Alerte nocturne), tr. d'ATTIUS, IV, 151.

O

Octavie, tr. de SÉNÈQUE, I, 126.
Œdipe, tr. d'ESCHYLE, I, 29, 46, 201; II, 175, 197.
Œdipe-roi, tr. de SOPHOCLE, I, 39, 73, 90, 161, 187; II, 65, 151-201, 216, 218, 254, 257; III, 44 sq., 84 sq., 306 sq.; IV, 53, 58, 79, 304 sq.; 327, 332, 341, 344, 346, 349 sq., 365, 373, 394, 396.
Œdipe à Colone, tr. de SOPHOCLE, I, 39, 70, 132, 134, 139, 188, 299, 331, 381; II, 126, 199, 202-248, 254, 257 sq., 259, 317; III, 41, 136, 264, 306 sq., 309, 314; IV, 67, 82, 210, 226, 340, 349 sqq., 394, 396, 398.
Œdipe, tr. d'EURIPIDE, II, 197.
Œdipe, tr. d'ACHÆUS, II, 198.

Œdipe, tr. de PHILOCLÈS, II, 198.
Œdipe, tr. de XÉNOCLÈS, I, 31; II, 198.
Œdipe, tr. de NICOMAQUE, II, 198.
Œdipe, tr. de CARCINUS, I, 100; II, 198.
Œdipe, tr. de DIOGÈNE, II, 198.
Œdipe, tr. de THÉODECTE, I, 101; II, 198.
Œdipe, tr. de LYCOPHRON, III, 100.
Œdipe, tr. de J. CÉSAR, II, 48.
Œdipe, tr. de SÉNÈQUE, I, 234; II, 154, 190, 192; IV, 269.
Œdipe roi, tr. trad. de Sophocle, par J. C. SCALIGER, IV, 341.
Œdipe, tr de P. CORNEILLE, II, 154 sq.
Œdipe, tr. de VOLTAIRE, II, 149, 157 sqq., 366 sq., 372; III, 228 sq.; IV, 351, 353.
Œdipe, tr. de LA MOTTE, II, 156 sq.; IV, 345.
Œdipe, tr. du P. FOLARD, II, 157.
Œdipe, tr. de DRYDEN, II, 155 sq.
Œdipe, tr. de W. WHITEHEAD, IV, 72.
Œdipe chez Admète, *Œdipe à Colone*, tr. de DUCIS, II, 208 sqq.; III, 230 sqq., 256, 324, 328; IV, 352.
Œdipe à Colone, op. de GUILLARD et de SACCHINI, II, 210.
Œdipe roi, tr. de M. J. CHÉNIER, II, 200 sq.
Œdipe à Colone, tr. de M. J. CHÉNIER, II, 211 sqq.
Œdipe, tr. de NICCOLINI, II, 211.
Œdipe, tr. de J. LACROIX, II, 201.
Œdipodie, tétralogie de MÉLITUS, I, 30.
ŒNOMAÜS (de Gadara), I, 75.
Œnomaüs, tr. de SOPHOCLE, I, 114, 144.
Œnomaüs, tr. d'EURIPIDE, I, 114, 144.
Oiseaux (*Les*), com. d'ARISTOPHANE, I, 300; IV, 423.
Olympie, tr. de VOLTAIRE, IV, 201.
Ophis, tr. de LEMERCIER, I, 340,
Oreste, tr. d'EURIPIDE, I, 28, 49, 59, 108, 144, 179, 262, 370, 378, 380; II, 51 sq.; III, 241-271, 283, 301; IV, 32, 42, 49, 63, 77, 89, 96, 110, 113, 176, 307, 329, 330.
Oreste, tr. de CARCINUS, I, 380.
Oreste, tr. de THEODECTE, I, 380.
Oreste, tr. de RUCCELLAI, IV, 120 sqq., 139.
Oreste, tr. de LECLERC et BOYER, IV, 122, 125.
Oreste et Pylade, tr. de LAGRANGE-CHANCEL, IV, 122, 125 sqq.
Oreste, tr. de VOLTAIRE, I, 338; II, 149, 322 sq., 366 sqq., 377 sqq.; IV, 124, 229, 351, 354, 369 sq., 397.
Oreste, tr. d'ALFIERI, I, 338, 346 sq.; II, 375 sqq.
Oreste, tr. de MÉLY-JANIN, II, 382.
Orestie (*L'*), tétralogie d'ESCHYLE, I, 26, 28, 29, 30, 82, 166, 182, 333 sqq.; IV, 280, 396.
Orestie (*L'*), tr. de M. A. DUMAS, I, 309, 341, 350 sq., 363, 377 sq., 385; II, 340, 386 sqq.

Orphée, tr. de POLITIEN, I, 162.
Orphelin de la Chine (*L'*), tr. de VOLTAIRE, I, 232; III, 421.
Othello, tr. de SHAKSPEARE, III, 144.
OVIDE, I, 124.

P

PACUVIUS, I, 123, 141, 359, 365; II, 87.
Palamède, tr. de SOPHOCLE, II, 12.
Palamède, tr. d'EURIPIDE, I, 31, 73, 76, 77 sq.
Pandionide (*La*), tétralogie de PHILOCLÈS, I, 26.
Pandore, dr. sat. de SOPHOCLE, IV, 282, 284.
Pandore, opéra de VOLTAIRE, I, 304.
Paria (*Le*), tr. de CAS. DELAVIGNE, II, 213.
Parthénopée, tr. de SOPHOCLE (?), I, 115.
Parthénopée, tr. d'ASTYDAMAS, I, 101.
Passion du Christ (*La*), tr. de GRÉGOIRE DE NAZIANZE, I, 157 sq.; III, 190; IV, 170, 269.
PATROCLE (de Thurium), I, 90
Paulus, tr. de PACUVIUS, I, 123.
PAUSANIAS, I, 87.
Pélée, tr. d'EURIPIDE, I, 332.
Pélias, tr. de SOPHOCLE, III, 152, 188.
Pélias (*Les filles de*), tr. d'EURIPIDE, III, 188 sqq.
Pélopides (*Les*), tr. de LYCOPHRON, I, 119.
Penthée, tr. de THESPIS, I, 19, 20; IV, 232.
Penthée, tr. d'IOPHON, IV, 237.
Penthée, tr. de CHÉRÉMON, IV, 237, 256.
Penthée, tr. de LYCOPHRON, III, 99.
Penthée, tr. de PACUVIUS, IV, 239.
Perses (*Les*), tr. d'ESCHYLE, I, 23, 24, 28, 83, 96, 205, 210-249 (sur *la Perséide* et *la Grèce sauvée*, poëmes de CHÉRILUS et de FONTANES, 211 sq., 245 sqq.; cf. IV, 419), 236, 278, 287 sq., 298, 313 sqq.; II, 56; III, 235, 412; IV, 31, 90, 151, 226, 293, 349, 378, 396 sq.
Phèdre, tr. de SOPHOCLE, III, 94.
Phèdre, tr. d'AGATHON (?), III, 99.
Phèdre, tr. de RACINE, II, 80, 219, 315; III, 14, 42 sqq., 46 sqq., 145, 253, 272; IV, 124, 344, 348 sq., 353, 369, 384, 390, 397.
Phèdre, tr. de PRADON, III, 111 sq., 420.
Phèdre et Hippolyte, tr. d'EDMOND SMITH, III, 113 sq.
Phèdre, tr. lyrique d'HOFFMANN, III, 115.
Phéniciennes (*Les*), tr. de PHRYNICHUS, I, 23, 96, 212, 217 sq.; III 298.
Phéniciennes (*Les*), tr. d'ESCHYLE, I, 201; III, 300.
Phéniciennes (*Les*), tr. d'EURIPIDE, I, 31, 55, 59, 61, 62, 188, 192 sq., 320, 349, 359; II, 197, 199, 247, 278, 288; III, 271, 297-330; IV, 58, 110, 154, 176, 188, 198, 202, 213, 319, 349, 391, 396, 423.

Phéniciennes (Les), comédies d'ARISTOPHANE et de STRATTIS, III, 299; IV, 329.
Phéniciennes (Les), atellane de NOVIUS, III, 295, 321.
Phénix, tr. de SOPHOCLE, IV, 149.
Phénix, tr. d'EURIPIDE, I, 108, 132; III, 96 sqq.; IV, 149, 425, 426.
Phénix, tr. d'ENNIUS, III, 97 sqq.
PHÉRÉCRATE, IV, 426.
PHILÉMON, I, 53 sq.; IV, 331, 427.
Phileuripide (le), com. d'AXIONICUS; *id.* de PHILIPPIDE, IV, 426.
PHILISCUS, I, 118 sq., 212.
PHILOCLÈS (Les deux), I, 68 sq., 73 sq., 100; II, 199.
Philoctète, tr. d'ESCHYLE, II, 127 sqq.
Philoctète, tr. de SOPHOCLE, I, 121 sq., 145, 148, 235 sq., 262; II, 12 sq., 90-150, 227, 276, 296, 339; III, 235, 252, 255, 378; IV, 329, 333, 337, 346, 349, 356, 371 sq., 378, 394, 396.
Philoctète à Troie, tr. de SOPHOCLE, II, 136 sq.
Philoctète à Troie, tr. d'ACHÆUS, II, 136 sq.
Philoctète, tr. d'EURIPIDE, I, 31, 135; II, 127 sq.; III, 118; IV, 206.
Philoctète, tr. de PHILOCLÈS, II, 137.
Philoctète, tr. d'ANTIPHANE, II, 137.
Philoctète, tr. de THÉODECTE, I, 101; II, 137.
Philoctète, com. de STRATTIS, IV, 330.
Philoctète, tr. d'ATTIUS, II, 135 sq., 137 sqq.
Philoctète, tr. de CHATEAUBRUN, II, 146 sqq.; III, 421 sq.
Philoctète, tr. de LA HARPE, II, 92 sqq.; IV, 352, 358, 371 sqq.
Philoctète, tr. de FERRAND, II, 149 sq.
PHILOSTRATE, I, 151 sq.
PHILOXÈNE, IV, 292, 308.
Phinée, tr. d'ESCHYLE, I, 28, 216, 285, 288.
Phinée, tr. ou dr. sat. de SOPHOCLE, IV, 282, 285, 332.
Phrygiens (Les), tr. d'ESCHYLE, I, 226; II, 277; IV, 148.
Phrygiens (Les), tr. de SOPHOCLE, IV, 149.
PHRYNICHUS, poëte tragique, I, 5, 17, 20, 21 sqq., 28, 78, 96, 154, 215 sqq.
PHRYNICHUS, poëte comique, I, 94; IV, 329, 426.
Phryxus, tr. d'EURIPIDE, I, 53; III, 95.
PINDARE (?), I, 80; IV, 419 sqq.
Piritnoüs, tr. d'EURIPIDE, I, 44, 59, 76, 265.
Pirithoüs, tr. de CRITIAS, I, 76, 265.
PLATON, I, 77; IV, 412, 416 sq., 427.
Pleuroniennes (Les), tr. de PHRYNICHUS, I, 22.
Plutus, com. d'ARISTOPHANE, I, 368; IV, 152, 397.
POLITIEN, I, 162.
POLLION, I, 124.
Polydore, tr. de l'abbé PELLEGRIN, III, 368 sq.
Polydore, opéra de LA SERRE, III, 369.
Polyeucte, tr. de P. CORNEILLE, II, 263.

POLYIDUS, I, 104; IV, 115.
Polymestor, tr. de l'abbé GENEST, III, 421.
Polynice, tr. d'ALFIERI, III, 299, 326 sq.
Polyphème, trad. de LELIO père par LEGRAND, IV, 316.
POLYPHRADMON, I, 23, 29.
Polyxène, tr. de SOPHOCLE, III, 369, 380 sq.
Polyxène, tr. de BILLARD, III, 420.
Polyxène, tr. de LAFOSSE, III, 421.
Polyxène et Pyrrhus, opéra de LA SERRE, III, 421.
Polyxène, opéra de JOLIVEAU, III, 421.
Polyxène, tr. de LEGOUVÉ, III, 426.
Polyxène, tr. d'AIGNAN, III, 426.
Polyxène, tr. de NICCOLINI, III, 426.
Polyxène, tr. projetée et commencée de CASIMIR DELAVIGNE, III, 375 sqq.
Polyxène, tr. de M. L. DE VAUZELLES, III, 426.
Pompée, tr. de P. CORNEILLE, II, 32, 315.
POMPONIUS SECUNDUS, I, 124; II, 44; III, 125; IV, 314.
PONSARD, II, 66; III, 103.
PRATINAS, I, 5, 17, 23, 28, 79 sq., 154.
Prêtresses (Les), tr. d'ESCHYLE, I, 46; III, 5.
Prise de Milet (La), tr. de PHRYNICHUS, I, 22, 217.
Prométhée (Les), tr. d'ESCHYLE, I, 24, 26, 29, 83, 141, 148, 158, 180 sq., 250-305, 320; II, 16 sq., 56, 115, 250, 253, 304; III, 44; IV, 25, 32, 282, 378, 392, 394, 396, 403 sq.
Prométhée, dr. sat. d'ESCHYLE, I, 28, 216, 288 sq.; IV, 280.
Prométhée et Pyrrha, com. d'ÉPICHARME, I, 303.
Prométhée, tr. d'ATTIUS, I, 280 sq., 300.
Prométhée (La statue de), pièce de CALDÉRON, I, 303.
Prométhée, tr. de SHELLEY, I, 304.
Prométhée, pièce de GŒTHE, I, 304.
Prométhée, pièce de FALK, I, 304.
Prométhée, opéra de LEFRANC DE POMPIGNAN, I, 305.
Prométhée, poème de M. EDG. QUINET, I, 305
Prométhée délivré, dr. de M. L. DE SENNEVILLE, I, 305.
Protée, dr. sat. d'ESCHYLE, I, 29, 320, 333, 371; IV, 280.
Protésilas, tr. d'EURIPIDE, I, 142, 144.
Psychostasie (La) (la Pesée des âmes), tr. d'ESCHYLE, I, 260 sq.; III, 31; IV, 166.
PTOLÉMÉE PHILOPATOR, I, 119.
PYTHAGÉLUS, I, 75.
PYTHON, IV, 308 sq.

Q

QUINAULT, I, 375; III, 193, 223; IV, 236.

R

Rachat d'Hector (Le), tr. d'Eschyle, I, 226.
RACINE, I, 43, 48, 163, 211, 228; II, 7 sqq., 61 sqq., 100 sq., 161 sq., 241; III, 2 sqq., 42 sqq., 225 sqq., 272 sqq., 420; IV, 342 sq., 369 sq 373, 404.
Rançon d'Hector (La), tr. de Denys l'Ancien, I, 85.
Rhadamanthe, tr. d'Euripide, 1, 59.
Rhadamiste et Zénobie, tr. de Crébillon, IV, 362.
Rhésus, tr. d'Euripide, 234, 320; II, 11; III, 8; IV, 48, 148, 180, 200, 349, 398.
RHINTON, IV, 306.
Richard II (La vie et la mort de), tr. de Shakspeare, I, 233.
Richard III, tr. de Shakspeare, I, 234; III, 340.
Rodogune, tr. de P. Corneille, I, 326; III, 120, 327.
Roméo et Juliette, tr. de Shakspeare, II, 271, 272; III, 21 sq., 216.
Romulus, tr. de Névius, I, 123.
Rosemonde, tr. de Ruccellai, IV, 120.
ROTROU, I, 163; IV, 422.
RUCCELLAI, I, 162; IV, 120 sqq.
Rudens (Le Cordage), com. de Plaute, II, 269 sq.

S

Saint-Genest, tr. de Rotrou, IV, 422.
Salaminiens (Les), tr. d'Eschyle, II, 38.
Salmonée, dr. sat. de Sophocle, IV, 282.
Samson agoniste, tr. de Milton, I, 303.
Sapho, tr de Grilparzer, III, 173.
SCHILLER, I, 202; IV, 325.
Sciron, dr. sat. d'Euripide (?), IV, 285.
Scylla, tr. d'Euripide (?), I, 12, 144.
Scythes (Les), tr. de Sophocle, III, 151 sqq.
Sémélé ou les Hydrophores, tr. d'Eschyle, IV, 235.
Sémélé, tr. d'Euripide, I, 144.
Sémélé, tr. de Carcinus, IV, 237.
Sémélé, tr. de Diogène Œnomaüs, IV, 237.
Sémélé frappée de la foudre, tr. de Spintharus, IV, 87.
Sémiramis, tr. de Voltaire, I, 234, 337, 360 sq.; II, 176, 320, 372; IV, 320, 353.
SÉNÈQUE, I, 55, 124 sqq., 157, 234, 356, 364; II, 24, 154; III, 72 sqq., 125, 252; IV, 34 sq., 341, sq., etc.
Sept Chefs (Les), tr. d'Eschyle, I, 24, 29, 38, 154, 174, 186-209, 220, 287, 320, 340 sq., 349; II, 29, 56, 242, 247, 256 sq.; III, 299, 30 sq., 306, 309, 315, 343; IV, 157, 198, 378, 396.
SHAKSPEARE, I, 38, 164, 228, 233, 234, 337; II, 155; III, 159; IV, 276, 315, 381, etc
SIMONIDE (?), I, 80.
Sisyphe, tr. d'Eschyle, 1, 46.
Sisyphe, dr. sat. d'Eschyle, IV, 280, 285.
Sisyphe, dr. sat. d'Euripide, I, 31, 73, 76; IV, 285.
Sisyphe, tr. de Critias, , 76.
Sisyphe, dr. sat. de Pomponius, IV, 314.
SOPHOCLE, I, 5, 9, 25, 26, 30, 35 sqq., 50, 52, 57, 65 sq., 72, 81 sq., 91, 94, 101, 106, 116, 140, 338 sq.; II, 1-380; III, 117, 383; IV, 369 sqq., 395 sqq., etc.
SOPHOCLE LE JEUNE, I, 69, 105; II, 85.
SOPHOCLE (troisième poëte du nom de), I, 69, 105; II, 85.
Sophonisbe, tr. du Trissin, IV, 120.
Sortie d'Égypte (La), tr. d'Ézéchiel, I, 159 sq.
SOSICLÈS, I, 104.
SOSIPHANE, I, 104, 119.
SOSITHÉE, I 119; IV, 309.
SOUMET, II, 310, 382 sqq.
Sphinx (Le), dr. sat. d'Eschyle, I, 29, 201.
SPINTHÉRUS, II, 87.
STACE, I, 156.
STHENÉLUS, I, 98.
Sthénobée, tr. d'Euripide, I, 48, 144; III, 95 sq.
Suppliantes (Les), tr. d'Eschyle, I, 24, 26, 29, 150, 165-185, 189, 204 sq., 224, 240, 278, 287, 320; II, 56, 228, 230; IV, 79, 104, 192, 226, 235.
Suppliantes (Les), tr. d'Euripide, I, 49, 59, 61, 133, 179, 188, 201, 318; II, 29, 247, 256; III, 309, 392; IV, 67, 180-232.
Suzanne, tr. de Nicolas de Damas, I, 159 sq.
Sylée, dr. sat. d'Euripide, IV, 276, 287 sqq., 311.
SYLLA, IV, 314.

T

Tancrède, tr. de Voltaire, III, 212.
Tantale, tr. d'Aristarque, I, 81.
Tasse (Le), drame de Gœthe, IV, 146.
Télamon, tr. d'Ennius, II, 44 sqq.
Téléphe, tr. d'Euripide, I, 31, 50, 135; IV, 293, 332, 425.
Téléphe, tr. d'Agathon, I, 93.
Téménides (Les), tr. d'Euripide, I, 87.
Térée, tr. de Sophocle, I, 144, 148; II, 69.
Térée, tr. d'Attius, I, 128, 148.

TABLE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

LIVRE IV. — *Théâtre d'Euripide* (suite).

CHAPITRE XIII. — Hercule furieux..... 1
XIV. — Ion..... 46
XV et XVI. — Hélène. — Iphigénie en Tauride.. 75, 112
XVII. — Rhésus..... 148
XVIII et XIX. — Les Suppliantes. — Les Héraclides..... 181, 205
XX. — Les Bacchantes..... 233

APPENDICE sur le drame satyrique des Grecs et sur le Cyclope d'Euripide.. 273

LIVRE V. — *Jugements des critiques sur la tragédie grecque*.... 317

APPENDICE sur la Poétique d'Aristote et l'histoire de la critique chez les Grecs..... 401

TABLE alphabétique des auteurs dramatiques, anciens et modernes, et des pièces de divers genres, du genre tragique particulièrement, dont il est parlé dans cet ouvrage..... 429

3

Not r

Les Tragiques grecs

Ret

COLUMBIA UNIVERSITY
0032202504